

VAN SERENE
STILTE NAAR
POST-
MORTEMSELFIE

Een inventariserend onderzoek naar de Nederlandse post-
mortemfotografie in de periode 1839 – heden

Masterscriptie

Kunst- en cultuurwetenschappen, traject algemene cultuurwetenschappen
Universiteit van Amsterdam

Juni 2014

Begeleider

Dr. Hanneke Ronnes

Tweede lezer

Dr. Mirjam Hoijtink

Auteur

Annelies Sinke

studentnummer: 0336505

annelies.sinke@gmail.com

INHOUDSOPGAVE

1	<i>INLEIDING: TOT ZOVER</i>	4
	Methode van onderzoek en visuele bronnen	5
	Theoretisch kader	9
2	<i>FOTOGENIEKE DOOD</i>	15
	Het post-mortemportret	15
	Stand van wetenschap	18
3	<i>NEDERLANDSE POST-MORTEMFOTO'S</i>	25
	1839-1920 / Serene dood	26
	1920-1970 / Afwezige dood	34
	1970-2004 / Kunstzinnige dood	39
	2004-2014 / Post-mortemselfies	44
4	<i>CONCLUSIE: LAATSTE WOORD</i>	50
	<i>LITERATUURLIJST</i>	54
	<i>BIJLAGEN</i>	64
	Voorlopers van post-mortemfotografie	64
	Nederlandse fotografie in vogelvlucht	69

1 INLEIDING: TOT ZOVER

‘Fotograferen is bewaren. Het is natuurlijk nog honderd andere dingen, maar voor de meeste mensen is het gewoon bewaren. Ze bewaren zichzelf en elkaar’, aldus Cees Nooteboom in zijn roman *Voorbije passages*.¹ En dit gaat ook op voor geschilderde, beeldhouwde of getekende portretten. Zelfs voor geschreven portretten.² En misschien wel meer voor gefotografeerde doodsportretten, het onderwerp van deze scriptie. Een fotografisch doodsportret kan worden gezien een van de rouwrituelen; het herinnert aan de overledene en legt zijn laatste ‘levensfase’ vast. In het fotografisch jargon wordt dergelijke fotografie aangeduid als *post-mortemfotografie* ofwel fotografie na de dood. Een post-mortemfoto is een bewust gekozen portret van een overleden persoon – de geportretteerde poseert strikt genomen wilsonbekwaam voor de foto – en het is een geënceneerde tastbare herinnering. De analoge post-mortemfoto heeft voorlopers als afbeeldingen op grafmonumenten, *grisant* en gipsen afgietsels van het hoofd en geschilderde portretten, maar intussen diende zich een opvolger aan: de digitale post-mortemfoto. In de huidige tijd is de camera op de smartphone niet meer weg te denken uit ons dagelijkse leven. Die mobiele camera is een alomtegenwoordige registrator en wordt te pas en te onpas gebruikt om een moment vast te leggen. Een zelfportret, de zogenoemde *selfie*, is een populaire vorm om je als ‘fotograaf’ te verankeren met de omgeving, sfeer of situatie. Het fotograferen van de dood hoort hier ook bij.

Deze scriptie is een verkennende studie naar de ontwikkeling van de Nederlandse post-mortemfotografie in de periode 1839 – heden, van het eerste gefotografeerde doodsportret tot de digitale post-mortemselfie. Een post-mortemfoto kan informatie verschaffen over de veranderende doodbeleving en de betekenis of het gebruik van symbolen rond de dood. Maar tegelijkertijd blijft er ook informatie verborgen omdat uitgebreide (visuele) analyses over post-mortemfotografie schaars zijn. Een verklaring voor deze schaarste zou kunnen zijn dat er niet tot nauwelijks over de dood gesproken werd (én wordt), en dat post-mortemfoto’s voornamelijk werden beschouwd als een privéaangelegenheid. Niet alleen zijn de bronnen schaars, ook zijn er weinig studies gedaan naar Nederlandse of buitenlandse post-mortemfotografie. Dit onderzoek heeft

¹ Nooteboom, Cees. *Voorbije passages*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1981: 141-142.

² Ruigrok, Imke, e.a. *Doodgewoon!* [tent. cat.] Hilversum: Museum Hilversum, 2010: 2.

als doelen de post-mortemfotografie onder de aandacht te brengen en de zoektocht naar Nederlands archiefmateriaal te stimuleren. Op basis van dit verkennend onderzoek tracht ik ook enkele aanbevelingen te doen voor nadere studie naar het gefotografeerde doodsportret.

METHODE VAN ONDERZOEK EN VISUELE BRONNEN

Om greep te krijgen op de ontwikkeling van de post-mortemfotografie in Nederland is het allereerst van belang om het onderscheid te benoemen tussen twee typen doodsfotografie. Het eerste type betreft geënceneerde portretfotografie, onder het tweede type vallen foto's die de dood door een ongeval, oorlog of ziekte weergeven. Die laatste categorie bevat documentairefotografie, waarop de dood voornamelijk waarheidsgetrouw of op zijn minst zonder al te veel manipulatie wordt vastgelegd. Deze documentairefotografie komt daarom niet of nauwelijks aan bod in deze scriptie; het zijn immers dynamische foto's waarbij de compositie en eventuele herinneringssymbolen aan het toeval zijn overgelaten. Er is nauwelijks sprake van een rituele handeling die juist wel aanwezig is bij de geënceneerde post-mortemfotografie. Het gaat mij om deze geënceneerde post-mortemfotografie, al dan niet door een amateur of professional gemaakt. Enerzijds omdat deze portretfoto's informatie kunnen geven over de overledenen, anderzijds omdat ze dat ook kunnen doen over de nabestaanden en de geldende doodsheleving en rouwverwerking. Zij kiezen er immers voor om hun dierbaren 'alsnog' te fotograferen als ze reeds dood zijn. De post-mortemfoto is een bewust gekozen herinneringsobject waarbij de overledene in beeld gebracht wordt volgens vooraf bepaalde criteria.

Bijgevolg is het onderzoeken van deze criteria als symboliek, doodskleding en functie in tastbare bronnen – de foto's zelf - van groot belang. De kenmerken van de post-mortemfotografie probeer ik in beeld te brengen aan de hand van een groep Nederlandse post-mortemfoto's vanaf de negentiende eeuw tot nu. Tijdens mijn onderzoek is gebleken dat Nederlandse post-mortemfoto's zeldzaam zijn in zowel museale collecties als privéarchieven. De zoektocht leverde in totaal slechts 132 Nederlandse foto's op, terwijl er vermoedelijk meer foto's zijn gemaakt, die niet (publiekelijk) bewaard zijn gebleven. De in deze scriptie gebruikte visuele bronnen

bevinden zich in tentoonstellingsarchieven en -catalogi.³ Bovendien heb ik de fotografie van een aantal Nederlandse (kunst)fotografen bestudeerd: Koos Breukel, Margriet Luyten, Marrie Bot en Reinier van der Lingen. Daarnaast heb ik een oproep geplaatst in het tijdschrift van het Nederlands Fotogenootschap en een rondvraag bij vrienden en familie gedaan. Dit leverde vijftien foto's op van overledenen uit de twintigste en eenentwintigste eeuw (afbeeldingen 21, 60, 68, 69, 70, 113, 114, 119, 120, 121, 122, 123, 124 en 131). Mijn bijdrage aan het onderzoek naar Nederlandse post-mortemfotografie is een periodisering en een eerste (ook visuele) exploratie van een groep foto's uit Nederlandse archieven.⁴ Vanwege het lage aantal foto's en de lacunes in archiefbeschrijvingen hebben deze data nauwelijks statistische relevantie, maar het is een startpunt voor en een aanmoediging tot archiefonderzoek. Uitvoerig archiefonderzoek naar oeuvres, genealogische gegevens en culturele achtergronden was in het kader van deze masterscriptie niet mogelijk. Van sommige foto's is wel achtergrondinformatie bekend, daar heb ik dankbaar gebruik van gemaakt. De groep Nederlandse foto's waar ik mee werk, zijn chronologisch ingedeeld en is een eerste (beeld)analyse op losgelaten. Op basis van deze analyse zijn vier periodes te benoemen: (1) de serene dood 1839-1920, (2) de afwezige dood 1920-1970, (3) de kunstzinnige dood 1970-2004 en (4) post-mortemselfies 2004-2014. De volgende Nederlandse instellingen collectioneren post-mortemfoto's:

<i>Instelling⁵</i>	<i>Aantal</i>	<i>Periode</i>
Prentenkabinet Leiden	9	1939 – 1920
Rijksmuseum Amsterdam	24	1939 – 1920
	2	1920 – 1970
Gemeentearchief Helmond	1	1839 – 1920

³ Post-mortemfoto's zijn onderdeel van collecties als het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam, het Prentenkabinet in Leiden en het Rijksmuseum in Amsterdam of zijn opgenomen in tentoonstellingscatalogi als *Dood en begraven* (Zuiderzeemuseum 2005), *Naar het lijk* (Tylers Museum, 1998), *Herinner me* (Design Academy, 2009), *De dood leeft* (Tropenmuseum, 2011), *Doodgewoon* (Museum Hilversum 2010) en de onlinetentoonstelling *The last image* (Nederlands Uitvaart Museum, Tot Zover 2013).

⁴ Het Nederlands Uitvaart Museum organiseerde in maart 2014 samen met De Balie in Amsterdam een tweetal debatavonden over de dood in relatie tot journalistiek en beeldende kunst. Tijdens deze avonden werd een discussie gevoerd over de manier waarop dood afgebeeld wordt of mag worden in de media en beeldende kunst. De beelden die hier vertoond werden dienen ter inspiratie voor het schrijven en het denken over het afbeelden van de dood. Tijdens het schrijven heb ik ook een aantal films bekeken die de dood representeren en van invloed waren op mijn beeldvorming: *After Life* (1998), *Departures* (2008), *Twelve Monkeys* (1995) en de serie *Six Feet Under* (2001-2005). In april 2014 organiseerde de stichting DeForum in Hilversum een interview met verpleeghuisarts en filosoof Bert Keizer over zijn opvattingen over doodgaan. De lezingen en films zijn uiteraard verschillend, maar hebben een belangrijk overeenkomstig uitgangspunt, namelijk dat de dood deel uitmaakt van het leven, net als een post-mortemfoto dat met de dood kan doen.

⁵ Deze indeling is op periode.

Gemeentearchief Tilburg	1	1839 – 1920
Gemeentearchief 's-Gravenhage	1	1839 – 1920
Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 's-Gravenhage	2	1839 – 1920
Archief Provinciaal Minderbroeders Kapucijnen 's-Hertogenbosch	1	1839 – 1920
Collectie Henk van Horssen	3	1849 – 1920
Letterkundig Museum 's-Gravenhage	1	1849 – 1920
	2	1920 – 1970
Huis Doorn Fotocollectie	2	1849 – 1920
	1	1920 – 1970
Nederlands Openluchtmuseum Arnhem	2	1849 – 1920
Tinus Swinkels Lieshout	1	1849 – 1920
Privécollectie Annette Beentjes	1	1849 – 1920
	1	1920 – 1970
Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover Amsterdam	1	1849 – 1920
	1	2004 – 2014
ANP Historisch archief	1	1920 – 1970
Nederlands Fotomuseum Rotterdam	3	1920 – 1970
	5	1970 – 2004
Fotoarchief Marrie Bot	19	1970 – 2004
Rien Walrave	3	1970 – 2004
Fotoarchief Koos Breukel	2	1970 – 2004
	2	2004 – 2014
Fotoarchief Margriet Luyten	7	2004 – 2014
Marloes van Doorn	5	2004 – 2014
Dasha Elfring	5	2004 – 2014

Reinier van der Lingen (waarvan 3 in collectie Rijksmuseum)	4	2004 – 2014
Andrea Stultien	1	2004 – 2014
Overige privéarchieven	10	2004 – 2014
Selfies	6	2004 – 2014

<i>Aantal foto's per periode</i>				
1849 – 1920	1920 – 1970	1970 - 2004	2004 - 2014	Totaal
51	10	29	42	132

Studies die specifiek over post-mortemfotografie gaan zijn schaars.⁶ In Nederland hebben vooral de historici Wim Cappers, Anja Krabben en Derk Persant Snoep bijdragen geleverd als onderdeel van studies naar dood en begraven. In 1997 is door Judith Paauw een scriptie geschreven over uitvaartfotografie: post-mortemfotografie was ook hier slechts een onderdeel van. In Amerika en Engeland is eveneens incidenteel onderzoek gedaan naar post-mortemfotografie door James Welling (1978), Floyd Rinhart en Marion Rinhart (1971), Stanley Burns (1990) en Audrey Linkman (2011).

Veruit het meest relevante, uitgebreide en wetenschappelijke onderzoek is verricht door antropoloog Jay Ruby in *Secure the Shadow* (1995). De beschrijving van voornamelijk negentiende-eeuwse Amerikaanse post-mortemfotografie geeft een typologie die relevant is voor deze scriptie.⁷ De wijze waarop Ruby de in totaal 45 foto's analyseerde, biedt de mogelijkheid om de Nederlandse post-mortemfoto's ook op die manier te bekijken en een eerste aanzet te maken voor een studie naar Nederlandse post-mortemfotografie. Ik ben me wel degelijk bewust van de sociale, culturele en maatschappelijke verschillen tussen Amerika en Nederland en het feit dat Ruby zich vooral richt op de negentiende eeuw en volstrekt voorbij gaat aan de Nederlandse of Europese post-mortemfotografie. Niettemin leun ik op zijn typologie en heb deze doorspekt met literatuur over doodsbeleving en post-mortemfotografie van andere wetenschappers om een zo volledig mogelijk beeld te schetsen.

⁶ De dood is een buitengewoon veelzijdig onderwerp: de doodsbeleving, de uitvaart en de rouwverwerking zijn de belangrijkste onderdelen die bij de laatste fase van een mensenleven horen. Hier is veel onderzoek naar verricht door wetenschappers als Philippe Ariès, Jan Bleyen, Lucien de Cock, David Clark, Louis van Tongeren, Rudi Ekkart, H.L. Kok, Benjamin Noys, Paul Post, Antonius Robben, Bert Sliggers, Petrus Cornelis Spierenburg, Eric Venbrux, Floris Wouterlood en Albert van der Zeijden.

⁷ In zijn onderzoek heeft Ruby 119 foto's bestudeerd en geanalyseerd, 45 daarvan zijn van belang voor dit onderzoek. Dit zijn namelijk post-mortemportretten en geen afbeeldingen van bijvoorbeeld een grafsteen of geschilderde doodsportretten.

SYMBOOL

Om de post-mortemfotografie te contextualiseren maak ik gebruik van de begrippen rituelen, memento mori en symboliek. In het doodsportret kan symboliek een belangrijk middel zijn om een boodschap over te brengen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de iconografie van de *vanitas*. Vanitas verwijst naar een specifiek stilleven in de schilderkunst, waarin bijvoorbeeld de aanwezigheid van bepaalde voorwerpen als een doodshoofd, klok of overrijp fruit kunnen verwijzen naar de sterfelijkheid van de mens.⁸ Deze zogenoemde symbolische taal maakt van een innerlijke beleving een zintuiglijke waarneming, een zelfbedachte perceptie over wat ons overkwam in de ‘wereld der dingen’.⁹ Van de vele in omloop zijnde definities van symbolen en symboliek zijn die van de Duits-Amerikaanse psycholoog Erich Fromm (1900-1980) het meest van toepassing op het symbool in relatie tot de tastbare én tegelijkertijd ontastbare dood. De opvattingen van Fromm zijn weliswaar gedateerd, maar zijn niettemin en in beginsel van belang omdat Fromm onderscheid maakte tussen drie types symbolen: het conventionele, het accidentele en het universele symbool.¹⁰ Het conventionele symbool is een woord dat een bepaald object symboliseert, zoals de klank van het woord doodskist en de kist zelf. Een accidenteel symbool legt een toevallige verbinding tussen een connotatie of beleving van een object, bijvoorbeeld de associatie tussen een begraafplaats en verdriet of een ziekenhuis met pijn of bloed. En tot slot symboliseert het universele symbool ervaringen van ieder menselijk wezen, zoals met de natuurverschijnselen water en vuur¹¹ of de reiniging van het lichaam met al dan niet heilig water. Deze symbolen hebben ook betekenis in de dodencultuur, want universele symbolen laten bij uitstek de vergankelijkheid van de mens zien. De driedeling van Fromm is voor het doodsportret van belang vanwege de meerdere betekenislagen die symbolen op doodsportretten kunnen bevatten.

Wat Fromms indeling vooral duidelijk maakt, is dat een symbool feitelijk een *zinnebeeld* is. Een teken met een hogere, grotere of geestelijke betekenis. In het beeld is die betekenis versluierd aanwezig, en komt ‘pas’ tevoorschijn bij rituelen. Zo heeft een symbool tegelijkertijd betrekking op de tastbare, vaak emotionele werkelijkheid en op het

⁸ De Pascale, Enrico. *Dood en opstanding*. Gent: Ludion, 2008: 99.

⁹ Fromm, Erich. *Dromen, sprookjes en mythen*. Utrecht: Bijleveld, [1951] 2010: 20.

¹⁰ Fromm. *Dromen, sprookjes en mythen*: 20-27.

¹¹ Fromm. *Dromen, sprookjes en mythen*: 21-23.

abstracte, het overstijgende en ongrijpbare.¹² Een meer hedendaagse opvatting over symboliek die ook relevant is voor dit onderzoek is de visie van theoloog Paul Post, verbonden aan de Universiteit Tilburg. Hij stelde dat een symbool een teken is met een meerwaarde. ‘Elk symbool is een teken, maar niet elk teken is een symbool’.¹³ De meerwaarde wordt bepaald door drie dimensies: (1) participatie: het spelen met symbolen in ritueel handelen en de vraag naar een bepaalde houding of instelling, (2) iconiciteit: een symbool bestaat doordat er een overkomst bestaat tussen hetgeen in de verwijzing wordt opgeroepen en hetgeen waardoor dat gebeurt, en (3) conventies: culturele codes bepalen de functie van het symbool.¹⁴

Symbolen die betrekking hebben op de dood zijn: het kruis, doodshoofd, skelet, engeltjes en bepaalde flora en fauna. Vanzelfsprekend is de betekenis van de symbolen aan verandering onderhevig, maar die kan ook dezelfde blijven. In het tweede en derde hoofdstuk zal ik – waar de achtergrondinformatie het toelaat – nader ingegaan op de symbolen die aanwezig zijn op een post-mortemportret.

RITUEEL

De funeraire cultuur bestaat uit veel rituelen. Een begrafenis, een rouwstoet, een afscheidsmoment met toespraken en de rouw zijn maar enkele voorbeelden. Maar wat is een ritueel precies? In het kader van post-mortemfotografie is een aantal definities van het concept ‘ritueel’ van belang. De Britse sociaalantropoloog Edmund Leach (1910-1989) gaf aan dat er geen eenduidige definitie bestaat en dat rituelen veranderen door maatschappelijke ontwikkelingen. Hij stelde dat rituelen te maken hebben met gedrag.¹⁵ De antropologe en sociologe Mary Douglas sprak over rituelen als ‘een verhoogde appreciatie van symbolische acties’.¹⁶ Haar idee was vooral gericht op de betekenis van het ritueel en de (persoonlijke) waarde voor de uitvoerder of ontvanger. De Franse antropoloog en socioloog Émile Durkheim (1858-1917) verklaarde daarentegen de behoefte aan rituelen vanuit hun functie: rituelen bevorderen de sociale samenhang en

¹² Kok, H.L. *Funerair lexicon. Encyclopedisch woordenboek over de dood*. Maastricht: Stichting Crematorium Limburg, 2000: 243.

¹³ Barnard, Marcel, Paul Post, red. *Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie*. Uitgeverij Meinema, Zoetermeer 2001: 35.

¹⁴ Barnard en Post. *Ritueel bestek*: 35.

¹⁵ Leach, Edmund. ‘Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development.’ *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Series B, Biological Sciences, vol. 251, nr. 772, A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man (29 december 1966): 403.

¹⁶ Douglas, Mary. *Natural Symbols: Explorations in cosmology*. New York: Pantheon Books, 1970: vii-viii.

kunnen daarom mensen sterker met hun omgeving verbinden. Sommige rituelen verdwijnen – door individualisering of andere sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen – maar de behoefte aan sociale samenhang en verbinding blijft.¹⁷ Maar een ritueel kan meer dan dat zijn: De Franse etnograaf Arnold van Gennep (1873-1957) schreef in 1909 het intussen iconische werk *Rites de Passage* (overgangsrituelen) en maakte onderscheid tussen transities in sociale status, in locaties en in tijd (data/kalender). Dit onderscheid is een mogelijkheid om de rituelen rondom de dood te onderzoeken omdat doodgaan zich bij uitstek leent voor een rite de passage. Van Gennep stelde namelijk dat rituelen, zoals een uitvaartritueel, veranderingen in een bepaalde sociale status legitimeren en tegelijkertijd symbolische categorieën vormen. Het ritueel zelf zorgt in beide gevallen voor (sociale) afbakening.¹⁸ Dit gebeurt in drie fases: de preliminele fase, liminele fase en postliminele fase.¹⁹ De overgang van leven naar dood is een voorbeeld waarop deze drie fases van toepassing kunnen zijn. Een persoon gaat dood en wordt afgezonderd van de groep, de overlevenden of nabestaanden (de preliminele fase). De overgang zelf – de dood – wordt gekenmerkt door handelingen die het verdriet over de persoon op het transitiemoment compenseren, zoals een post-mortemfoto die gemaakt wordt van de laatste fase van een mens *leven* (de liminele fase). En tot slot krijgt de persoon een andere status binnen de groep, namelijk als overledene. Deze laatste (postliminele) fase van het ritueel wordt gekenmerkt door nieuwe kleding of door middel van een inwijding in een speciale kring, bijvoorbeeld het hiernamaals.²⁰ Een rite de passage kan bij het doodgaan de status van een getrouwde vrouw veranderen in een weduwe of zorgt ervoor dat het oeuvre van een beroemd kunstenaar een eigen leven gaat leiden.

Meer actuele definitives van rituelen tonen aan dat een ritueel niet per se verbonden hoeft te zijn met religie. Ritueel gedrag manifesteert zich volgens bioloog Bronna Romanoff niet alleen in religieuze context, maar wordt ook op alle vlakken van het leven gebruikt om verandering te markeren. ‘Het biedt orde en stabiliteit, vooral in tijden van chaos en wanorde.’²¹ Zeer recent definieerden onderzoekers Michael Norton en Francesca Gino van de Harvard Business School een ritueel als ‘een symbolische

¹⁷ Durkheim, Émile. *Essay on sociology and philosophy* (red. Kurt H. Wolff) New York, 1964: 381.

¹⁸ Citaat van Gennep, Arnold van, geciteerd naar Stephen Hugh-Jones. ‘The symbolic and the real.’ *Lectures on religion and ritual*. University of Cambridge, 2005.

¹⁹ Citaat van Gennep, Arnold van, geciteerd naar Dekker, Ton, Herman Roodenburg, Gerard Rooijackers, red. *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen: Uitgeverij Sun, 2000: 188.

Een liminele fase is te vergelijken met een ‘tussentmoment’. De liminele fase wordt voorafgegaan door een moment en afgesloten met een ander moment. Het markeert een overgang.

²⁰ Citaat van Gennep geciteerd naar Dekker, Roodenburg en Rooijackers. *Volkscultuur*: 188.

²¹ Bronna d. Romanoff. ‘Rituals and the grieving process’, *Death studies*, 22: 8, (1998) 697-711, doi: 10.1080/074811898201227.

activiteit die voor, tijdens of na een betekenisvolle gebeurtenis wordt uitgevoerd om een gewenst resultaat te verkrijgen, dit loopt uiteen van het verlichten van verdriet tot het uitvoeren van een regendans om een wedstrijd te beïnvloeden'.²² Hun onderzoek toont aan dat bij afwezigheid van religieuze voorschriften mensen zelf een ritueel samenstellen dat ook voldoet aan 'het beoefenen van symbolisch gedrag om het gewenste effect te bereiken'. De Nederlandse etnoloog Rob van Ginkel zei het al eerder: 'Het gaat er bij rituelen niet om of ze authentiek of echt zijn, een meer of minder lange traditie kennen, maar of ze door de bevolking worden toegeëigend en als symbolische markeringen van eigenheid worden herkend en benoemd'.²³ Met andere woorden, mensen hechten zelf waarde aan rituelen en zijn minder of zelfs niet bezig met authenticiteit of commodificatie: 'Namaak en clichés kunnen voor de beoefenaars van nostalgie en ambacht evengoed een werkelijkheidswaarde voor de uitdrukking van hun identiteit vertegenwoordigen. En juist de behoefte daaraan lijkt tegenwoordig groot', aldus Van Ginkel.²⁴ Rituelen markeren belangrijke mijlpalen, maar zowel rituelen als mijlpalen kunnen aan verandering onderhevig zijn. De constante is de behoefte aan rituelen rond die mijlpalen. Zo markeert een nieuwe volwassen fiets de overgang van de lagere naar de middelbare school, waar voorheen de overgang naar volwassenheid bezegeld werd met een parelketting (v) of zegelring (m). In het onderzoeksprogramma *Refiguring Death Rites* van de Radboud Universiteit Nijmegen worden de veranderende dodenriten en noties van religiositeit in de Nederlandse samenleving bestudeerd. Antropoloog en onderzoeksleider Eric Venbrux meende dat 'mensen in Nederland nog steeds maar moeilijk afscheid nemen van hun doden zonder ritueel' en 'dat door veranderingen in de samenleving de traditionele dodenriten als onbevredigd worden ervaren en als reactie hierop opnieuw vorm wordt gegeven aan rituelen rondom de dood'.²⁵ De begrafenis van Manfred Langer (1952-1994), oprichter en eigenaar van de Amsterdamse nachtclub iT, om een voorbeeld te noemen, markeerde de verandering in de uitvaartcultuur; waren eerst pijn en verdriet verreweg de belangrijkste emoties die tijdens een uitvaart werden getoond, nu had Langer bij leven zijn eigen uitbundige en vrolijke begrafenis georganiseerd. Hij werd in 1995 in een roze Chevrolet door de straten van Amsterdam

²² Norton en Gino, 'Rituals Alleviate Grieving for Loved Ones, Lovers, and Lotteries'. *Journal of Experimental Psychology: General* (11 februari 2013) 1-7.

²³ Ginkel, Rob van. 'Hollandse tonelen. Een etnologische verkenning', In: Nijs, T. de, E. Beukers. red. *Geschiedenis van Holland. 1795 tot 2000* Deel IIIb Hilversum: 2003: 679.

²⁴ Ginkel in: *Geschiedenis van Holland*: 680.

²⁵ Venbrux, Eric, Meike Hessels, Sophie Bolt, red, *Rituele creativiteit. Actuele veranderingen in de uitvaart- en rouwcultuur in Nederland*. Zoetermeer: Uitgeverij Meinema, 2008: 11.

gereden, gevolgd door een rouwstoet met extravagant geklede mensen die als laatste groet een miniflesje vodka in zijn nog geopende graf gooiden – in plaats van aarde of een bloem. Na afloop was het groot feest.²⁶ Mijn werkdefinitie van ritueel is een betekenisvolle handeling die gebaseerd is op herhaling en bestaat vanwege zijn ouderdom en de wording tot traditie.

MEMENTO MORI

Een post-mortemfoto is in de meeste gevallen een tastbare herinnering aan een dierbare, maar het is ook een *memento mori*.²⁷ Schrijfster en essayist Susan Sontag (1933-2004) ging echter nog een stap verder en stelde dat fotografie van nature een verbondenheid met de dood heeft: ‘Alle foto’s zijn een memento mori’.²⁸ De symboliek en de toekenning van emotionele waarde liggen volgens haar besloten in de foto’s zelf. Die weerspiegelen de werkelijkheid en verhullen een mogelijkheid waarop wij omgaan met (het taboe rond) de dood. Ook de Franse filosoof Roland Barthes (1915-1980) beschreef de vanzelfsprekende relatie tussen fotografie en de dood en stelde dat in elke foto de ‘terugkeer van de dood’ aanwezig is.²⁹ Die terugkeer van de dood interpreteer ik als volgt; elke foto kan de laatste zijn en door het maken van een foto wordt de mens ook bewust van zijn sterfelijkheid. Een post-mortemfoto kan de vergankelijkheid van de mens laten zien, omdat het zowel de laatste foto is als een weergave van de eindfase van het (wereldlijke) leven. Deze ‘laatste foto’ is daarom uniek te noemen. Vanwege de bijzonderheid van het laatste moment bestaat de mogelijkheid dat de post-mortemfoto zowel als tastbaar herinneringsobject van een doods- of afscheidsritueel als een rite de passage kan fungeren.

Paradoxaal aan Ruby’s grondige onderzoek naar de Amerikaanse doodsbeleving is volgens hem de foto zelf geen ritueel, ze biedt vooral troost en herinnering: ‘Foto’s van de dood zijn niet opzettelijk gemaakt als onderdeel van een ritueel, maar bieden de rouwende wel de herinnering aan dat wat niet kan worden veranderd’.³⁰ Conservator Fotografie van het Rijksmuseum Hans Rooseboom maakte daarentegen onderscheid tussen een documentairefoto(serie) en een foto die bewust gemaakt is van een dierbare in

²⁶ Krabben, Anja. red. *Doodgewoon. Doodsculturen en uitvaartmanieren*. Zutphen: Walburg pers, 2001: 171.

²⁷ Memento mori is een weerspiegeling van de menselijke sterfelijkheid

²⁸ Sontag, Susan. *Over fotografie*. Amsterdam: De bezige bij, [1973] 2012: 15.

²⁹ Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, Hill & Wang, 1980: 9.

³⁰ Ruby. *Secure the shadow*: 7.

huiselijke kring, met als doel de overledene vast te leggen en te herinneren.³¹ Als voorbeeld hiervan benoemde hij de reportage die fotograaf Reinier van der Lingen van zijn inmiddels overleden dochter maakte. (afbeelding 105-108) Die reportage is volgens hem uitgegroeid tot een rouwgebruik voor de familie waarbij de post-mortemfoto(s) kunnen dienen als tastbare herinneringsobjecten en de rituele overgang weergeven. De foto's in serie versterken elkaar doordat er meer achtergrondinformatie vrijkomt van het leven van het jonge meisje. Barthes sprak in dit geval over een 'fotografisch ritueel', waarbij de geportretteerde het 'zelf' volgens een bepaald sociaal ritueel laat vastleggen door bewust een pose aan te nemen om het zelf voortdurend te construeren en bij te stellen naar de ware leeftijd.³² Toegespitst op post-mortemfotografie kan dit betekenen dat de omstanders het gedroomde, idealistische, perfecte maar toch echt overleden zelf 'maken', ter herinnering aan dat voorbije mensenleven door de laatste foto dusdanig te manipuleren dat deze aansluit bij het reeds bestaande zelf op levende foto's.

Dit gedroomde, idealistische, perfecte zelfbeeld is een veelvoorkomend onderwerp om op de laatste foto vast te leggen. Met de laatste foto is het mogelijk het mensenleven op elke gewilde manier te bezegelen met een geënceneerde foto en indirect te wijzen op de eigen sterfelijkheid. Zoals eerder aangegeven, is het een bewuste keuze om een post-mortemfoto te maken. Of met de woorden van de hedendaagse kunstenaar Alfredo Jaar: 'Je neemt geen foto. Je maakt hem'.³³

³¹ Rooseboom, Hans. Persoonlijk interview. 11 februari. 2014. Rijksmuseum, Amsterdam.

³² Barthes. *Camera Lucida*: 11-12.

³³ 'You do not take a photograph, you make it' is een uitspraak van de Chileense kunstenaar Alfredo Jaar die hij verbonden heeft aan zijn installatie 'The Sound of Silence' (2013) in het Nederlands Fotomuseum. <<http://www.youtube.com/watch?v=VvQUkBd6Vkw>>

2 FOTOGENIEKE DOOD

De post-mortemfotografie heeft uiteenlopende wortels en kan vanuit verschillende perspectieven worden bekeken. Historicus en journalist Anja Krabben was de eerste die een volledig artikel wijdde aan Nederlandse post-mortemfotografie. Zij stelde dat post-mortemfotografie niet uit de lucht kwam vallen, maar gezien kan worden als een voortzetting van een reeds bestaande traditie van het doodsportret in de westerse kunstgeschiedenis.³⁴ Het onderzoek naar Nederlandse post-mortemfotografie is zoals gezegd karig en onvolledig. Het Amerikaanse onderzoek van Ruby daarentegen is een uitvoerig sociologisch document over de manier waarop de dood in Amerika gerepresenteerd wordt. Zijn onderzoek richt zich op de fotografische representatie van de dood in de Verenigde Staten en is bedoeld om de sociaal-culturele aspecten van de foto en het onderwerp te benadrukken.³⁵ Zijn typologie is het startpunt voor mijn onderzoek en op basis van zijn onderzoek kan grotendeels de stand van wetenschap worden vastgesteld om vervolgens een eerste verkenning te doen naar post-mortemfotografie in Nederland.

HET POST-MORTEMPORTRET

De eerste doodsportretten waren voornamelijk geïdealiseerde portretten die geen gelijkenis met de overledene nastreefden.³⁶ In de dodencultuur van het christendom komen doodsportretten al in de elfde eeuw voor in de vorm van grafbeelden. Deze grafbeelden lijken grotendeels afwezig te zijn in de huidige maatschappij. Gipsafdrukken en geschilderde portretten daarentegen zijn niet volledig verdwenen en dienen incidenteel als (herinnerings)portret aan een overleden dierbare.³⁷ Gaandeweg werd een post-mortemfotoportret een goed(koper) alternatief voor een geschilderd portret of

³⁴ Krabben, Anja in: Sliggers, Bert. *Naar het lijk: Het Nederlandse doosportret 1500-beden*. [tent. cat.] Teylers Museum Haarlem. Zutphen: Walburg Pers, 1998: 151.

³⁵ Ruby, Jay. *Secure the shadow, death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995: 5.

³⁶ Ariès. *Het beeld van de dood*: 76.

³⁷ Bekende kunstenaars als Claude Monet, Henri Regnault, James Ensor, Edvard Munch en Ferdinand Hodler bleven geschilderde portretten van overleden dierbaren vervaardigen. Sluiter, Guus in: Brouwer, Rindert, Peter Henssen, red. *Over 25 jaar. De toekomst van de funeraire cultuur*. Zevenaar: De Terebinth, 2011: 41.

traditionele gipsafdruk.³⁸ De fotografie bood meer mensen de mogelijkheid om een 'levensecht' doodsportret te laten maken, van zichzelf of van hun overledenen.³⁹ De belangrijkste gebeurtenis voor inbedding van fotografie in het dagelijks leven was de eerste betaalbare camera met een (papieren) rolfilm erin van de Amerikaanse firma Kodak in 1888. Als het rolletje vol was, dan moest de hele camera teruggestuurd worden naar de fabriek, waar de film ontwikkeld werd. De foto's werden daarna geretourneerd, samen met de van een nieuwe rol voorziene camera. Onder de wervende slogan: "You push the button, we do the rest" (U drukt op de knop, wij doen de rest) gaf Kodak de amateurfotografie een enorme impuls.⁴⁰ De fotografie werd door deze rolfilm pas later (vanaf 1900) op grotere schaal beschikbaar voor de amateur.

De vraag rijst wat een (levensecht) portret is. Een portret is een afbeelding van een gezicht: geschilderd, gebeeldhouwd, gefotografeerd of anderszins artistiek weergegeven. Wanneer in deze scriptie de term portret gebruikt wordt, gaat het om een fotoportret. Barthes zag verband tussen een fotoportret en het kijken naar jezelf: Door een tijdelijke afwezigheid van de geest (dissociatie), kun je naar jezelf kijken met de ogen van een ander.⁴¹ Frits Gierstberg, conservator van het Nederlands Fotomuseum, zegt het eenvoudiger: een portret is vooral een ontmoeting tussen mensen. Maar een portret heeft meerdere betekenissen: in de negentiende eeuw – met de opkomst van een sociale middenklasse – is het dé manier om de nieuwe sociale status te bevestigen.⁴² Tevens gingen overheden het portret zien als de officiële manier voor individuen om zich te identificeren - denk aan de verschillende identiteitsbewijzen.⁴³ Een andere eigenschap van het portret maakte het mogelijk – met een accurate sluitertijd – het 'juiste moment' te vereeuwigen of een stilleven te creëren. In de woorden van fotograaf Henri Cartier-Bresson (1908-2004): 'Van alle expressiemiddelen is fotografie de enige die het nauwkeurige moment voor altijd vastlegt. Wij fotografen gaan om met dingen die continu verdwijnen, en wanneer zij verdwenen zijn, is er geen uitvinding te bedenken die ze herroepen kan.'⁴⁴ Daarnaast kan volgens hoogleraar historische en hedendaagse

³⁸ Ariès, Philippe. *Het beeld van de dood*. Nijmegen: SUN [1983] 1987: 218.

³⁹ Een portretfoto was niet goedkoop; men betaalde er in de beginperiode gemiddeld tien gulden voor. Hoewel rond 1870 de prijzen al flink waren gedaald – er kon toen voor een paar gulden een serie portretten geleverd worden, bleef de fotografie beperkt tot een minderheid. *Dood en begraven*, [tent. cat.] Enkhuizen: Zuiderzeemuseum, 2005.

⁴⁰ fl. 10,00 in 1840 komt overeen met een koopkracht van €102 anno 2014.

Instituut voor sociale geschiedenis. 4 april 2014. <<http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php>>

⁴¹ Barthes, *Camera Lucida*: 12.

⁴² Freund, Gisele. *Photography & Society*. London: Gordon Fraser, 1980: 9.

⁴³ Clarke, Graham. *The Photograph: a visual and cultural history*. Oxford: Oxford University Press, 1997: 103.

⁴⁴ Cartier-Bresson, Henri. *Photoportraits*, London: Thames and Hudson, [1952] 1985: *l'instant décisif*.

fotografie Geoffrey Batchen een portret de persoon verankeren in de tijd, historische netwerken of relaties: ‘We omgeven ons met herinneringsobjecten, zoals fotografie in het bijzonder, om een gevoel van eigenwaarde of identiteit hiermee te ondersteunen.’⁴⁵ Het portret heeft verschillende toepassingen: als statusbevestiging, identificatiemiddel, persoonlijkheidswaardering en als object van herinnering.⁴⁶ Vooral deze laatste betekenis is in dit onderzoek van belang.

Het verbeelden van de dode ontsluit en verhult tegelijkertijd het mysterie rondom het doodgaan. Het fotograferen van de overledene wordt ook wel aangeduid met het Latijnse prefix *postmortem*, letterlijk ‘fotografie na de dood’. Feitelijk is het: ‘na het sterven’, want sterven is een ‘actieve’ lichamelijke eenmalige gebeurtenis, terwijl de dood een omschrijving is van een permanente staat van zijn. Je sterft maar één keer, maar bent voor onbepaalde tijd dood. Net als dit verschil in nuance tussen sterven en de dood komt het er bij de definitie van *post-mortem*fotografie ook nauw op aan.

Er zijn namelijk meer definities van *post-mortem*fotografie in omloop. Sociaalantropoloog László Kürti omschreef het als: ‘Een ware liminele (het tussenmoment van een rite de passage) foto uit het verleden, op unieke wijze gemaakt met behoud van de laatste gelaatstreken van de overledene, als een laatste mogelijkheid om de dode in de cirkel van het leven op te nemen.’⁴⁷ Maar ook de opvatting van Ruby is treffend: ‘Foto's ter herdenking van de dood kunnen worden gezien als een voorbeeld van de talloze artefacten die mensen hebben gemaakt en worden gebruikt in de welwillendheid van de dood. Het object, dat wil zeggen de foto, lijkt op een persoon overgeleverd aan de dood, en de foto dient ter vervanging voor en herinnering aan het verlies van de individuele rouwende en de samenleving.’⁴⁸ Krabben vatte *post-mortem*fotografie echter samen als een uiting van de wens om de ontbinding tegen te gaan en merkte op dat de Amerikaanse uitvaartcultuur – veel meer dan de Nederlandse – erop gericht is de dood zo mooi mogelijk te maken en dat juist daarom alleen dat aspect wordt vastgelegd.⁴⁹ Ze meende ook dat ‘het vastleggen van de gelaatstreken van een geliefde dode een van de eerste dingen is waarvoor de camera werd gebruikt’.⁵⁰ De

⁴⁵ Batchen, Geoffrey. *Forget me not. Photography and remembrance*, New York: Princeton Architectural Press, 2004: 47.

⁴⁶ Erp, Hedy van, Iris Sikking. *De onschuldige mens. Fotoportretten van baby's van 1849 tot heden*. Masterscriptie Photographic studies, Universiteit Leiden. 2005: 13.

⁴⁷ Kürti, László. ‘For the last time: the Hiltman-Kinsky *post-mortem* photographs, 1918-1920.’ In: *Visual Studies*, vol. 27, nr. 1 (maart 2012): 92.

⁴⁸ Ruby. *Secure the shadow*: 7.

⁴⁹ Krabben. *Doodgewoon*: 63-65.

⁵⁰ Krabben in: Sliggers. *Naar het Lijk*: 150.

Rotterdamse fotografe Marrie Bot fotografeerde voor haar boek *Een laatste groet* de doodscultuur en rouwrituelen van tien geloofsovertuigingen in Nederland. Hoewel zij de term post-mortemfotografie niet expliciet noemt, refereert ze er in haar voorwoord aan: ‘Hoe dood de overledenen er ook bijliggen, het zijn geen levenloze objecten maar mensen om wie getreurd wordt, gerouwd, geweend. Dat krijgen buitenstaanders zelden te zien, dat is voor veel mensen pas echt privé. (...) Via het oog van de fotografe krijgen we inzage in deze momenten. Zodat ze ook weer gewoon worden’.⁵¹ Bot legde de doodscultuur en de rouwrituelen vast en maakte ook enkele post-mortemfoto’s van overledenen.

Uit bovenstaande blijkt dat er verschillende opvattingen over post-mortemfotografie zijn. Ik hanteer de volgende werkdefinitie: een (waarheidsgetrouwe) weergave van een overledene met een nadrukkelijke verwijzing naar het voorbije leven en de nabestaande(n). Een post-mortemfoto wordt gemaakt vlak nadat de dood is ingetreden; op dat moment is er de meeste gelijkenis met de levende mens. In de meeste gevallen is de post-mortemfoto een privéaangelegenheid en vanwege dat private worden post-mortemportretten in bepaalde periodes aan ons oog onttrokken.⁵² Maar dat betekent niet dat ze zeldzaam zijn of niet bestaan.

STAND VAN WETENSCHAP

Ruby constateerde dat het portretteren van overledenen in de negentiende eeuw niet exclusief is voor Amerika, maar ook toen en daarna in Europa en andere delen van de wereld voorkwam.⁵³ Het feit dat er weinig bekend is over post-mortemfotografie heeft volgens hem te maken met de (Amerikaanse) houding tegenover de dood: ‘Het ontbreken van publieke kennis van deze activiteiten is een weerspiegeling van onze algemene onwetendheid over de dood en de culturele activiteiten eromheen.’⁵⁴ Op de vraag waarom mensen foto’s maken van overleden dierbaren gaf Ruby een eenvoudig antwoord: ‘Een foto van een overleden dierbare is een verlengstuk van de wens om familiebanden en hun erfgoed te bewaren.’ Deze behoefte is vooral belangrijk na ingrijpende gebeurtenissen (in Amerika) als de Amerikaanse Burgeroorlog, migratie

⁵¹ Brinkgreve, Christien in: Bot, Marrie. *Een laatste groet*: 11.

⁵² Cappers, in: Sliggers. *Naar het Lijk*: 34.

⁵³ Ruby. *Secure the shadow*: 51.

⁵⁴ Ruby. *Secure the shadow*: 52.

vanuit Europa en de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog.⁵⁵ Ruby hanteerde in zijn hoofdstuk over post-mortem- en uitvaartfotografie een thematische indeling, waarbij de nadruk vooral op de negentiende eeuw ligt. Zijn theorie baseerde hij op drie pijlers: de openheid, de laatste slaap en het verlies.

POST-MORTEMFOTOGRAFIE IN DE NEGENTIENDE EEUW

Vooraf door de uitvinding van de daguerreotypie, de eerste fotocamera, werd de vorm van het doodsportret toegankelijker, gewoner en alledaagser.⁵⁶ Sinds het ontstaan van de fotografie ontwikkelde het post-mortemportret zich als bescheiden genre binnen de fotografie.⁵⁷ Het uiterlijk van het doodsportret veranderde aanzienlijk in vergelijking met de geschilderde doodsportretten.⁵⁸ ‘Gelijkenis met de overledenen’ leek voorop te staan bij de negentiende-eeuwse fotografen en niet per se een (uitgebreid) portret zoals hierboven is beschreven. Het hoofddoel en de hoge vlucht van post-mortemfotografie liggen ook in die sfeer; het ging om een realistische en relatief goedkope afbeelding van de overledene.⁵⁹ De vraag nam enorm toe; aanvankelijk was studiofotografie gebruikelijk – vooral voor overleden kinderen, omdat hun doodskisten klein van stuk waren,⁶⁰ maar in verreweg de meeste gevallen maakte de fotograaf de foto’s in het sterfhuis en belandden ze in het familiealbum of in een speciaal te openen fotolijst. Ook de ontwikkeling van de fotografie heeft een belangrijke rol gespeeld bij de acceptatie van de onvermijdelijke dood: ‘Post-mortemfotografie biedt zowel de gelegenheid om de overledene te herinneren als te accepteren dat de dood onomkeerbaar is.’⁶¹ Ofwel post-mortemfotografie als memorie én memento mori.

De nadruk op een post-mortemfoto van de negentiende eeuw schijnt te liggen op het hoofd en de schouderpartij van de overledene. Het gezicht van de dode is vredig en

⁵⁵ Ruby. *Secure the shadow*: 175. In Nederland gelden andere ingrijpende gebeurtenissen zoals de bezetting, de Tweede Wereldoorlog, de Hongerwinter en de Watersnoodramp.

⁵⁶ De daguerreotypie is een van de eerst fotografische processen, ontwikkeld door de Fransman Louis Daguerre en wereldkundig gemaakt in augustus 1839. Bij daguerreotypie werd een gepolijste en met Jodide bewerkte verzilverd koperen plaat gebruikt als beeldrager. De plaat werd belicht in een houten kast met lens, de zogenoemde camera obscura. Deze belichte zilveren plaat leverde na blootstelling aan warme kwikdampen zeer contrastrijke positieve beelden. De beelden waren superieur aan alles daarvoor. Omdat er geen negatief werd gebruikt, was het niet mogelijk om meer afdrukken te maken. Een daguerreotypie is altijd uniek.

⁵⁷ Rosenblum. *A world history of photography*: 2007.

⁵⁸ Als bijlage is een overzicht van de voorlopers van post-mortemfotografie te vinden.

⁵⁹ Krabben in: Sliggers. *Naar het lijk*:117.

⁶⁰ Kürti, ‘For the last time’: 92.

⁶¹ Ruby. *Secure the shadow*: 7.

kalm, alsof hij elk moment wakker kan worden, ofwel de suggestie wordt gewekt dat de dode slaapt. Die associatie van de dood met slapen is al heel oud.⁶² De dood werd vaak omschreven als een diepe rust, een doodsslaap of de laatste slaap. Volgens antropoloog Kenneth Ames dachten mensen in de negentiende eeuw dat ze niet doodgingen; ze gingen slapen.⁶³ Aannemelijk is een slapende houding de meest voorkomende manier was om een overleden kind af te beelden. De Amerikaanse studio Southworth & Hawes beloofde in hun advertentie: ‘We take great pains to have Miniatures of Deceased Persons agreeable and satisfactory, and they are often so natural as to seem, even to Artist, in a deep sleep’ (Kosten noch moeite worden gespaard om miniaturen van de overledenen zo aangenaam mogelijk en levensecht af te beelden dat het zelfs voor kunstenaars lijkt alsof de geportretteerden in diepe slaap verkeren).⁶⁴ Het lichaam van het meisje op de foto van circa 1850 is zo naturel mogelijk neergelegd dat door de overdreven realistische compositie het té perfect lijkt (afbeelding 135). Ruby merkte op dat de meeste post-mortemfoto’s louter de gelaatstrekken op het gezicht vastleggen, en niet meer dan dat.⁶⁵ Het afbeelden van de dode als een slapend persoon is vermoedelijk op te vatten als een ontkenning van de dood en een geruststelling voor de nabestaanden: ‘De post-mortemfoto gold als het eeuwigdurende bewijs dat de dood niet afschrikwekkend was, maar vredig als een slaap’.⁶⁶ Ook al ligt er mogelijk een tweeledige boodschap besloten in de foto; het blijft een herinneringsbeeld waar geprobeerd is de dode zo mooi mogelijk af te beelden, zelfs als een (nog) levend want slapend persoon. Maar de overdadige uitvaartcultuur in Amerika intervenieerde dusdanig met het portret van de overledene dat ‘van de dode iets gemaakt wordt wat hij nooit meer zal zijn: gelukkig, mooi en ‘stralend gezond.’⁶⁷ Het lijkt erop dat een negentiende-eeuws doodsportret niet afschrikwekkend mocht zijn, maar op een zachte manier de werkelijkheid diende te representeren. In feite werd het afschuwwekkende element van de dood op een post-mortemfoto angstvallig verborgen gehouden, terwijl de dood wel openlijk geaccepteerd werd. Barthes meende dat dit kwam door het geloof in fotografisch realisme. Een dood lichaam kon door middel van fotografie angstaanjagend levensecht worden weergegeven. Of zoals Barthes zei: ‘Een foto is een levende weergave van een dood ding.’⁶⁸

⁶² Ames, Kenneth in Ruby. *Secure the shadow*: 63.

⁶³ Ruby. *Secure the shadow*: 63. Zie ook de roman *The big sleep* van Raymond Chandler uit 1939.

⁶⁴ Ruby. *Secure the shadow*: 53.

⁶⁵ Ruby. *Secure the shadow*: 62.

⁶⁶ Krabben in: Sliggers. *Naar het lijk*: 118.

⁶⁷ Krabben. *Doodgewoon*: 63.

⁶⁸ Barthes. *Camera Lucida*: 78-79.

De Amerikaanse post-mortemfotografie lijkt voornamelijk gericht op een mooi, vredig en sereen doodsportret. De stijl en compositie verschillen van een ‘floating head’ (drijvend hoofd), half zittend in een schommelstoel in een huiselijke omgeving, bij één van de ouders op schoot als karakteristiek familieportret tot bedolven onder een zee van bloemen in een kleine doodskist in een sterfhuis (afbeelding 142, 152, 157 en 170).⁶⁹ Er werden verschillende technieken toegepast zoals een daguerreotype, ambrotype, tintype, silver print, carte-de-visité en in de twintigste eeuw een ansichtkaart of bidprentje om het overleden kind voor de laatste – of eerste – keer af te beelden. Veel Amerikaanse fotografen probeerden de lege ogen – die de dood verraden – over te schilderen met ‘levende ogen’ (afbeelding 145).⁷⁰ Ook was het gebruikelijk om de foto achteraf met de hand in te kleuren, bijvoorbeeld het zittende kindje in een blauwe jurk (afbeelding 178).⁷¹

Een Amerikaanse reclameslogan uit circa 1850 speelde in op de vergankelijkheid van de mens en die van het kind in het bijzonder: ‘Secure the shadow ‘ere the substance fade’ (Leg de schaduw vast, voordat het wezen vervaagt).⁷² Wanneer het doodsportret het levend portret verving, werd geprobeerd om het overleden kind in een levende maar onnatuurlijke houding te positioneren. De overleden kinderen werden zittend in een stoel of liggend op een sofa met mooie zondagse kleren aan gepositioneerd, meestal met vrijwel open ogen en omgeven met bloemen.⁷³ Deze actieve pose van het kind hield volgens historicus Philippe Ariès (1914-1984) verband met een hartstochtelijk streven om kinderen in de herinnering en in de kunst te doen voortleven, en ook om hun onschuld, hun liefde en schoonheid te verheerlijken.⁷⁴ Het grote aantal post-mortemfoto’s van kinderen in de negentiende eeuw lijkt ouderliefde aan te tonen.⁷⁵

Op een post-mortemfoto uit Ruby’s collectie kijkt een moeder met verdrietige gezicht de camera in en zit ze samen met haar partner naast haar overleden baby (afbeelding 162). Deze zichtbare emoties zijn zeldzaam op post-mortemfotografie van de negentiende eeuw, want emotie en rouw werden meestal symbolisch weergegeven met kaarsen, kruizen of bloemen rondom het lichaam. Bijvoorbeeld met een krans van bloemen rond

⁶⁹ Burns, Stanley. *Sleeping Beauty III. Memorial photography: The children*. New York: Burns Archive Press, 2011.

⁷⁰ Ruby. *Secure the shadow*: 72.

⁷¹ De foto’s die Ruby gebruikt zijn allemaal in zwart-wit afgedrukt, vandaar dat ik hier uitwijk naar de collectie van Stanley Burns uit 2011.

⁷² Ruby. *Secure the shadow*: 53.

⁷³ Linkman, Audrey. *Photography and Death. Exposures*. London: Reaktion Books Ltd, 2011: 36-7.

⁷⁴ Linkman. *Photography and Death*: 37.

⁷⁵ Paauw, Judith. *De fotogenieke dood. Ontwikkelingen in de Nederlandse dodenfotografie als sociaal fenomeen*, Amsterdam 1997. Bewerking van doctoraal scriptie Cultuursociologie in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, vol. 25, nr. 4 (dec1998): 543 en Babtist Bedaux, Jan. ‘Kinderroof’ *Vitrine* 8 (1995): 27 geciteerd door Cappers in: Slingers. *Naar het lijk*: 97.

het hoofd van het overleden kind, dat bescherming zou bieden tegen het kwaad, een zogeheten 'hoetje' (afbeelding 32).⁷⁶ In de vroege post-mortemfotografie was het bij volwassenen ook gebruikelijk om de dode vredig af te beelden. De liggende houding en de gezichtsuitdrukking werden bewust gekozen, zodat de dood erdoor werd verbloemd.⁷⁷ De 'volwassen' dood werd ook versierd, mooi gemaakt en bedolven onder bloemen.⁷⁸ Deze post-mortemfoto's kregen een plaatsje in het fotoalbum of werden als relik bewaard in een medaillon of doosje.⁷⁹ Het post-mortempotret van de negentiende eeuw was hoogstwaarschijnlijk vooral bedoeld als tastbare herinnering aan een dierbare en in sommige gevallen was dit portret de enige afbeelding van het voorbije mensenleven. Een belangrijk verschil tussen negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse fotografie is dat in de negentiende eeuw fotografen openlijk reclame maakten en het vak bediscussieerden.⁸⁰ Deze openheid van de negentiende eeuw lijkt langzaam te veranderen (en te verdwijnen) door sociale en maatschappelijke gebeurtenissen van de twintigste eeuw.

POST-MORTEMFOTOGRAFIE IN DE TWINTIGSTE EEUW

Dankzij de bloei van de medische wetenschap nam weliswaar de gemiddelde levensduur toe, maar werd tegelijkertijd de dood toevertrouwd aan ziekenhuispersoneel, uitvaartondernemers en verzekeraars.⁸¹ De dood werd geïsoleerd en resulteerde volgens Ariès in de 'onzichtbare' of 'verboden' dood.⁸² De algemene opvatting is dat tussen circa 1920 en 1980 de dood op de achtergrond raakte.⁸³ Of dit nu exact begon in 1920 of eindigde in 1980, uit onderzoek blijkt dat het isoleren van de dood in deze periode gangbaar was. Dit taboe rond de dood had ook invloed op de post-mortemfotografie.⁸⁴ Krabben merkte terecht op dat dit soms te snel en te weinig onderbouwd werd gesteld.⁸⁵ In Ruby's onderzoek is deze periode van zestig jaar, met daarin een Tweede Wereldoorlog en andere grote maatschappelijke ontwikkelingen, echter ook onderbelicht.

⁷⁶ Krabben in: Sliggers. *Naar het lijk*: 154.

⁷⁷ Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 34.

⁷⁸ Krabben in: Sliggers. *Naar het lijk*: 171.

⁷⁹ Ruby. *Secure the shadow*: 88.

⁸⁰ Ruby. *Secure the shadow*: 55.

⁸¹ Cappers. in: Sliggers. *Naar het lijk*: 34.

⁸² Ariès, Philippe in: Noys, Benjamin. *The Culture of Death*. Oxford / New York: Berg, 2005: 2.

⁸³ Cappers 1998, Ariès 1987, Ruby 1995, Linkman 2010.

⁸⁴ Cappers meende dat de afwezigheid van de dood en het maatschappelijke taboe in de twintigste eeuw op een andere manier geuit werden dan met een post-mortemfoto, namelijk via uniforme gedenktekens op begraafplaatsen en strooivelden bij crematoria. Cappers in: Brouwer en Henssen. *Over 25 jaar*: 17

⁸⁵ Krabben. *Doodgewoon*: 199.

Hij benoemt deze afwezigheid niet expliciet, maar zegt wel dat: ‘Dood gerelateerde foto’s worden goed afgeschermd. Ze zijn vrijwel afwezig in de recente familiealbums die ik heb onderzocht.’⁸⁶ Ruby gaf een eenvoudige verklaring voor de afwezigheid van post-mortemfoto’s na 1920: ‘Ze zijn niet oud genoeg om als waardevolle artefacten te worden gezien, behalve voor verzamelaars die gespecialiseerd zijn in post-mortemfoto's.’ Het betekende volgens hem niet dat ze niet gemaakt werden, maar dat de foto’s nauwelijks werden bewaard of getoond.⁸⁷ Het fotograferen van overledenen werd ook gemakkelijker uitbesteed aan uitvaartondernemers, aldus Ruby: ‘Een uitvaartdirecteur uit Pennsylvania merkte op dat wanneer hij een polaroid post-mortemfoto die hij op verzoek had gemaakt, overhandigde aan de familie, zij de foto met elkaar bekeken alsof het een alledaagse polaroid was.’⁸⁸ Ruby zag deze ‘verzakelijking’ ook terug in het feit dat vanaf de jaren 1930 fotografen hun werkwijze standaardiseerden door twee beelden te maken: één van het hele lichaam en de ander van alleen het bovenlijf.⁸⁹ Dit is bijvoorbeeld te zien op de foto’s uit de studio van Paul Smith van in 1940 de overleden T. Bailor; hij ligt in een kist die is bekleed met witgeplisseerd en gevouwen satijn en om hem heen in de kamer staan bloemen en strikken (afbeelding 148 en 149).

De zogenoemde onzichtbaarheid van het professionele post-mortemportret lijkt twee mogelijke redenen te hebben: enerzijds de georganiseerde of verzakelijkte uitvaart, anderzijds het perspectief dat werd gebruikt door de fotograaf. Zoals eerder gezegd lieten mensen de organisatie van een begrafenis liever over aan experts. Binnen het standaard verzekeringspakket was meestal ook geen fotograaf opgenomen en het was een behoorlijke kostenpost.⁹⁰ De tweede aannemelijke reden was het perspectief van waaruit de post-mortemfoto werd gemaakt. Op post-mortemfoto’s van halverwege de twintigste eeuw werd de overleden persoon veelal van een afstand, in een doodskist omringd door bloemen, met vogelperspectief afgebeeld. Dat is bijvoorbeeld te zien op een post-mortemportret van Irvine McCohan door de Amerikaanse fotostudio Paul Smith in 1943 (afbeelding 150). Door het gekozen perspectief is het lichaam in de kist niet zichtbaar. De fotograaf lijkt bewust het dode lichaam te mijden en letterlijk afstand te creëren tussen de aanschouwer en de dood. De bronnen in periode 1945 – 1980 zijn ook in Ruby’s analyse schaars en hij pakt zijn onderzoek weer op vanaf de jaren 1980. Door middel van een

⁸⁶ Ruby. *Secure the shadow*: 161.

⁸⁷ Ruby. *Secure the shadow*: 52.

⁸⁸ Ruby. *Secure the shadow*: 161.

⁸⁹ Ruby. *Secure the shadow*: 77.

⁹⁰ De kosten van een uitvaartfotografie zijn te vergelijken met huwelijksfotografie. Sluiter, Guus. Persoonlijk interview. 21 januari en 9 maart 2014.

enquête in Pennsylvania onderzocht hij onder fotografen of zij overleden personen gefotografeerd hebben (63%). In tachtig procent van de gevallen vond dat voornamelijk plaats in het uitvaartcentrum. Net als gebruikelijk bij de vroege post-mortemfotografie lag het opdrachtgeverschap in 1982 ook grotendeels bij familieleden (90%). De voornaamste reden waarom de Amerikaanse fotografen werden gevraagd om een foto van de overledene te maken was: ‘Ze wilde het als een herinnering voor de afwezige familie of kinderen die te jong waren om de uitvaart bij te wonen’⁹¹

Verderop citeert Ruby het pamflet uit 1985 voor hulpverleners aan ouders van een overleden kind: ‘Deze foto’s zijn bedoeld om de verschillende mogelijkheden te illustreren waarop het nemen van foto’s de nabestaanden kunnen bijstaan in hun rouwproces. Zelfs al zijn de foto’s niet professioneel genomen, ze zijn allemaal van belang. Ondanks dat fotografie van overleden baby’s en kinderen veel voorkomend is en zeer gewaardeerd door de ouders, blijft er weerstand bestaan tegen de activiteit. Het onderkennen van personele gevoelens en de individuele verschillen kunnen je helpen jouw families zo goed mogelijk te ondersteunen.’⁹² Het uitgeven van deze adviezen lijkt ook aan te tonen dat het taboe rond de dood langzaam aan het verdwijnen was of beter gezegd bespreekbaar werd. Maar Ruby constateerde dat ook de verzakelijke omgang met de dood in de jaren 1980 en 1990 nog gebruikelijk was.

In het volgende hoofdstuk bekijk ik de Nederlandse post-mortemfoto’s. Door middel van vier periodes en vier criteria geef ik een eerste aanzet om de Nederlandse foto’s te categoriseren en presenteer enkele voorlopige aannames over de doodsbeleving .

⁹¹ Ruby. *Secure the shadow*: 167.

⁹² ‘These photographs are intended to illustrate various ways of taking pictures which will be supportive and affirming to grieving family. Although the pictures are not professional ... all of them are very important. While taking pictures of stillborn babies and infants who die has become very wide-spread and is deeply appreciated by most parents, there is still some resistance surrounding the practice. Working through staff feelings and respecting individual differences will help you as you do the best to serve the needs of your families.’ Ruby. *Secure the shadow*: 185.

3 *NEDERLANDSE POST-MORTEMFOTO'S*

De groep Nederlandse foto's bevinden zich in verschillende collecties in Nederland zoals weergegeven in de tabel in het eerste hoofdstuk. De foto's die beschikbaar waren voor dit onderzoek zijn onderworpen aan een eerste verkennende analyse op kenmerken die in vier thema's zijn onder te verdelen: (1) houding van de overledene, (2) perspectief van de foto, (3) aan- of afwezigheid van nabestaanden en (4) objecten als bloemen, religieuze symbolen, textiel en persoonlijke berichten. Een paar cijfers om deze thema's toe te lichten: in de datalijst is genoteerd hoe vaak op de 132 foto's gevouwen handen voorkomen (45 keer), op 68 foto's liggen de overledenen onder een deken of laken en op 33 foto's liggen de overledenen in een kist. Het perspectief is 68 keer het kikvors, ofwel de hoofd- en schouderpartij, tegenover 27 keer ten voeten uit. Op 20 foto's is een nabestaande te zien. Op 44 foto's zijn bloemen te zien, dan wel in de hand van de overledene dan wel in de ruimte waar de foto gemaakt is. Ook zijn er persoonlijke berichten in de vorm van tekeningen, foto's of brieven bij de overledene in de buurt gefotografeerd (15 keer) en op 47 foto's zijn stilistische objecten als kaarsen, veren, kruizen of schilderijen te zien. Deze losse gegevens kunnen meer vertellen meer over de gebruiken en het uiterlijk van de Nederlandse post-mortemfoto's, vooral als de informatie gekoppeld kan worden aan genealogische en culturele of religieuze kenmerken. Interessanter wordt het wanneer een eerste vergelijkende analyse gemaakt wordt op basis van de typologie van Ruby.⁹³

Op basis van mijn onderzoek naar Nederlandse post-mortemfoto's kom ik tot vier periodes die ik hieronder zal toelichten. Het is een voorlopige en eerste indeling omdat er, zoals gezegd, weinig bronnen beschikbaar zijn. Deze eerste indeling is van belang om het onderzoek naar Nederlandse post-mortemfotografie te stimuleren en mijn voorlopige bevindingen op te baseren.

⁹³ Deze indeling is ter goedkeuring voorgelegd aan Frits Gierstberg, conservator van het Nederlands Fotomuseum. Hij kon zich er goed in vinden.

De groep vroege post-mortemfoto's die ik onderzocht bestaat uit 44 portretten van (voornamelijk vrouwelijke) overledenen aangevuld met zeven buitenlandse portretten. Dertien hebben een afmeting van circa 16 x 9 cm, de meeste zijn een daguerreotypie of albuminedruk. De zeven (vermoedelijk) buitenlandse daguerreotype-portretjes zijn omlijst met een (goudkleurig) gedecoreerd passe-partout en kunnen open- en dichtgemaakt worden met een sluiting. De glasplaten waarop de geportretteerden zijn afgebeeld zijn intact, op een paar krassen en een kwikvlek na.

Qua perspectief en houding komen de foto's veelal overeen: de overledenen liggen op een bed of sofa, en zijn van dichtbij met een voor- of zijaanzicht gefotografeerd. Het hoofd en het bovenlijf zijn te zien en in de meeste gevallen is het hoofd links in beeld gebracht. Dit heeft voornamelijk een technische reden; er werd daglicht gebruikt en de plaat was simpelweg niet groot genoeg om een volwassen lichaam correct te belichten zonder schaduw.⁹⁴ Het gezicht vangt daglicht uit het noorden, zodat in geen geval de zon erop schijnt.⁹⁵ De achtergrond is vaag, wazig of donker. In het *Photographic and fine art journal* van 1858 beschrijft portretfotograaf N.G. Burgess dat vaak een gewone deken of laken als achtergrond diende en werd vastgehouden door twee assistenten.⁹⁶ De overledenen hebben gesloten ogen, alsof ze slapen, de lippen op elkaar en een neutrale gezichtsuitdrukking. Het achterhoofd ligt op een wit kussen. Alleen het gezicht is onbedekt, verder heeft de overledene overwegend witte kleding aan of ligt onder een deken. Twee foto's in deze groep vallen op vanwege de stilistische objecten: een overleden vrouw ligt onder een gedecoreerde deken met een geweven ruit en een ander onder een deken met een paisley motief (afbeelding 1 en 26). Hun haar is gekapt en ze dragen een kanten muts. Hier zien we goed hoe het romantische idee – dat er schoonheid schuilt in de dood door deze te verbloemen – werd toegepast.⁹⁷ Zoals Ruby beschreef, werd de dood in Amerika en Nederland op afstand gehouden door de focus te verleggen naar de bloemen op of rond de overledene. De kanten mutsen en de gedecoreerde dekens hebben waarschijnlijk een functie en verlevendigen de foto en verzachten de aanblik op de overledene. Op de Amerikaanse foto is deze 'verbloemings'techniek een stapje verder uitgevoerd: de overleden vrouw ligt onder een

⁹⁴ Burgess, N.G. 'Taking portraits after death'. *The photographic and fine art journal*, (maart 1858): 80.

⁹⁵ Burgess. 'Taking portraits after death': 80.

⁹⁶ Burgess. 'Taking portraits after death': 80.

⁹⁷ Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 34.

rijk gedecoreerde deken, naast haar staat een vaasje met bloemen, en een schaalje met etenswaren (afbeelding 140). Het geeft de indruk alsof ze gewoon ligt te slapen. Die slapende houding is kenmerkend voor de vroege post-mortemfotografie en symboliseert hoogstwaarschijnlijk het romantische idee van de dood. Op enkele daguerreotypes uit de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam is te zien dat de overledenen – veelal gekleed in een wit gewaad – waren neergelegd op een kussen met een witte sloop (afbeelding 23, 24, 30, 40, 44 en 48). De overledenen lijken inderdaad te slapen, en liggen daarom soms onder een deken of een laken. Mogelijk speelt religie een rol in deze foto's, maar de beschikbare informatie geeft hierover geen uitsluitsel. Het zou natuurlijk interessant zijn om de religieuze voorkeuren mee te nemen in de analyse, net als de sociale afkomst. Vooral omdat de omgeving vaag is afgebeeld en er niet toe lijkt te doen, waardoor de focus des te meer op de 'slapende' overledene komt te liggen, die in veel gevallen 'anoniem' blijft. In sommige gevallen, vooral na 1880, is wel de bedrand of het ledikant te zien, maar dit aspect heeft zover ik weet geen symbolische of religieuze betekenis.

Afbeeldingen of silhouetten van nabestaanden zijn twee keer aangetroffen in deze serie, maar de meeste post-mortemfoto's uit deze serie portretteren slechts de overledene. Op het portret van Gerardje Coovels uit 1881 is het de baker die het kindje op schoot heeft, waarschijnlijk omdat zij zelf nog nooit gefotografeerd was (afbeelding 7). Op een Franse albuminedruk uit de collectie van het Rijksmuseum staat een weduwe in de slaapkamer naast het bed van haar overleden man. Ze is eenvoudig gekleed in een zwarte mantel met een capuchon: een rouwfalie (afbeelding 47).⁹⁸ Amerikaanse bronnen maken het aannemelijk dat het wel gebruikelijk was om nabestaanden naast de overledene te fotograferen, vooral als het ging om een overleden kind. In die gevallen werd het kind bij de ouders op schoot gezet, in een halfzittende houding met gesloten ogen (afbeelding 157, 162 en 166) en de nabestaanden kijken met een gekrenkte blik in de camera. Op een Europese foto uit de collectie van de Britse publicist Audrey Linkman uit 1910 staan het broertje en zusje van een overleden meisje in de kamer die versierd is met bloemen, familieportretten, een kruis en een porseleinen pop (afbeelding 179). De kinderen dragen zwarte rouwkleding: het zusje draagt vermoedelijk kleding van doffe zwarte crêpe, wat gebruikelijk is in de eerste fase van rouw in klederdracht⁹⁹ en het

⁹⁸ Sorber, Frieda in: Debo, Kaat. red. *Meesterlijk zwart in mode en kostuum*. [tent. cat.] Tiel: ModeMuseum Provincie Antwerpen / Lannoo, 2010: 126.

⁹⁹ Op deze plaats ga ik kort in op de speciale rouwdracht die niet alleen gedragen werd door de overledenen, maar ook door de nabestaanden. Deze kleding is als een vorm van symboliek te beschouwen, omdat het voldoet aan de drie dimensies van Post. De kleding heeft een meerwaarde vanwege het speciale moment waarop het wordt gedragen en door de afspraken die bestaan over de duur ('draagtijd') en het te

overleden meisje draagt een wit doodshemd en een hoetje van bloemen rond haar hoofd. Deze poses komen op Nederlandse foto's in zowel de eerste als de tweede periode niet of nauwelijks voor. Pas aan het begin van de derde periode lijkt het fotograferen van nabestaanden gebruikelijker te worden en is aannemelijk dat dit deels van invloed was op de veranderende vorm van het post-mortemportret.

OBJECTEN VAN HERINNERING

Objecten en rituele verwijzingen zijn in deze serie niet of nauwelijks te ontwaren, behalve bij het portret van de baby die in een jurkje met blote armen ligt. Deze foto wijkt af vanwege de geopende ogen en de ingekleurde bloemen die de baby in zijn handjes houdt (afbeelding 27). Dit inkleuren van zwart-witfoto's maakte het portret levendiger en gaf het letterlijk meer kleur.¹⁰⁰ Deze techniek lijkt vooral in Amerika gebruikelijk, maar paste ook goed bij de Nederlandse opvatting van de dood in de negentiende eeuw: het (net als eerder) mooi(er) maken of het verbloemen van de dood.

Kruizen komen relatief weinig voor in deze periode, – behalve bij geestelijken (zie verder). Het zijn vooral bloemen die de overledene vasthoudt. De verklaring ligt hoogstwaarschijnlijk in de secularisering die aan het begin van de twintigste eeuw haar intrede doet. De interesse voor en het overwicht van de kerk namen af en maakten plaats voor een verwereldlijking van de samenleving.¹⁰¹ Deze secularisering is ook van invloed op de afwezigheid van religieuze objecten op post-mortemfoto's.

Een opmerkelijk algemeen gegeven over de doodsbewering is dat de post-mortemdaguerreotypes in een doosje, dat open en dicht kan, bewaard werden. Net als de foto was het doosje een object om vast te houden, te koesteren en te bekijken, maar ook om de foto te verbergen. Omdat er veelal slechts één foto werd gemaakt, kreeg die een unieke waarde en betekenis. De daguerreotype werd zelf een rouwobject. Op een Engelse foto is dit goed te zien: een rouwende vrouw is geportretteerd met een daguerreotype van een overledene (afbeelding 180). De foto deed dienst als object van

gebruiken materiaal: eerste fase van rouw (1 jaar en 1 dag, mat zwart en crêpe), tweede fase (9 maanden, glansloos zwart en eventueel crêpe), gewone rouw (3 maanden, zwarte zijdensoorten), halve rouw/demi-deuil (6 maanden, uiteenlopende zwarte, grijze, witte en lichtpaarse stoffen met rouwjuwelen). Rouwkleding kenmerkt zich over het algemeen door donkere of zwarte kleuren zonder franje of versiering, zoals een effen zwarte rouwfalie, een witte rouwcornet maar ook eenvoudige gitzwarte sieraden van gefossiliseerd hout (git) of imitatiegit van eboniet. Taylor, Lou in: Debo. *Meesterlijk zwart in mode en kostuum*. 130-136.

¹⁰⁰ Rooseboom in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 116.

¹⁰¹ Verkaaik, Oskar. *Ritueel Burgerschap. Een essay over nationalisme en secularisme in Nederland*. Amsterdam: Askant, 2009: 7.

herinnering en was het ook waard om zelf gefotografeerd te worden. Dat kon natuurlijk te maken hebben met de pas ontdekte fotografie, een bijzonderheid op zichzelf. Maar door de eenvoudige weergave van de overledene en het in beeld brengen van een onopgesmukte waarheid kunnen post-mortemfoto's net als de verhalende geschilderde doodsportretten een realistische weergave geven van de werkelijkheid.¹⁰² Daar leek het vooral om te doen. En om de herinnering zo *echt* mogelijk te maken, zijn de overledenen meestal gefotografeerd alsof ze slapen en op elk moment weer wakker kunnen worden. Het cognitief proces van herinneren heeft volgens de Duitse filosoof en communicatiewetenschapper Siegfried Schmidt naast productie ook 'performance' nodig. Hiermee bedoelt hij: 'Vertellingen van herinneringen, die gebruikmaken van narratieve schema's als wijze van sociaal geaccepteerde producties en de opvoering van herinnering met passende verbale instrumenten als metaforen en afbeeldingen, en van optische symbolisering als stereotypen.'¹⁰³ Het ritueel van een post-mortemfoto is in feite een dergelijk instrument. Vermoedelijk speelt het rituele (overgangs)aspect van een post-mortemfoto een rol in de overlevering van de foto's. Sontag meende bovendien dat: 'Ons onbedwingbare gevoel dat het fotografische proces iets magisch is, gegrond is op het herleven van de primitieve status van een afbeelding. Een foto lijkt niet alleen op zijn onderwerp bij wijze van huldeblijk – maar vormt een deel van dat onderwerp, is er een uitbreiding van; tegelijk is het een krachtig middel om dat onderwerp in je bezit te krijgen en er macht over te krijgen.'¹⁰⁴ Haar visie roept bij mij de vraag op of de herinneringsfunctie van een post-mortemfoto niet autonoom kan zijn en religie en sociale afkomst er minder toe doen in een herinneringscultuur. Terdege ben ik me bewust dat deze vraag niet zonder meer gesteld en beantwoord kan worden. Een eerste poging om de herinneringscultuur van de post-mortemfoto onder de aandacht te brengen doe ik aan de hand van twee Nederlandse voorbeelden.

¹⁰² Cappers in: *Naar het lijk*: 33.

¹⁰³ 'Narrations of remembrances, which make use of narrative schemata as mode of socially acceptable production and performance of remembrances, of appropriate verbal instruments such as metaphors and pictures, and of optical symbolization such as stereotypes or schematizations.' Schmidt Siegfried J. in: Erll, Astrid, Ansgar Nünning red. *A companion to cultural memory studies*. Berlin / New York: De Gruyter, 2010: 194.

¹⁰⁴ Sontag. *Over fotografie*: 182.

TWEE VOORBEELDEN VAN HERINNERINGSFOTOGRAFIE

De eerste is het portret van de op zesjarige leeftijd overleden May (Mary Catherine Pauline Twiss) welke is opgenomen in een herdenkingsboekje uit 1866, uitgegeven in Utrecht (afbeelding 5). In deze uitgebreide tastbare herinnering staan Nederlandse, Franse en Engelse gedichten over de dood van kinderen. Op het schutblad is een persoonlijk gedichtje geplaatst:

‘Voor immer blijft gij leven
In onze herinnering,
De geur is nagebleven
Ook toen – de bloem verging.’

De vermoedelijk laatste woorden van het meisje zijn ook opgenomen: ‘Niet huilen Mama! Mama moet bidden’.¹⁰⁵ Het portret is vooral bijzonder omdat het deel uitmaakt van een herinneringsboekje met achtergrondinformatie over de overledene en de persoonlijkheid van het achtjarige meisje hierin is geprobeerd vast te leggen. Net als bij de stilistische Amerikaanse foto’s is May geheel in beeld gebracht via het vogelperspectief en ligt ze als een engeltje op een bed, onder een dekentje en met haar handen ineengevouwen alsof ze (eeuwig) rust (afbeelding 135). Het licht is zacht en dromerig, het zijn lieflijke foto’s die van een afstand genomen zijn en warmte en tederheid uitstralen. Deze zachte ‘menselijke’ sfeer lijkt tegengesteld aan de realistische stijl van de vroege post-mortemfoto’s. Hoewel het maar een voorbeeld is, laat het toch zien dat post-mortemfotografie tot circa 1920 ook voor Nederlandse ouders van gestorven baby’s en kinderen vooral troostrijk was, waarbij inderdaad gebruik werd gemaakt van de kenmerkende en vanuit Amerika overgewaaide elementen: het mooi(er) maken, verbloemen en verhullen, rouwen, herdenken en bewaren. Maar ook het verlangen naar rust en vrede en het markeren van een belangrijke gebeurtenis speelden een rol.

In tegenstelling tot de private serene foto’s als die van May zijn publieke foto’s van welgestelden of beroemdheden gestileerd en (overdreven) geënceneerd. De overledene ligt in een stilleven, in een toneeldecor. Op dergelijke foto’s zijn, net als de verzen die er bijvoorbeeld over het jonge meisje geschreven zijn, de aandacht en het respect voor de doden verbeeld door de detaillering en inrichting van de ruimte. Dat zien we bij de herinneringsportretten van koningin Sophie (1818-1877), prins Alexander (1851-1884), Graf von Moltke (1800-1891), Sarah Bernhardt (1844-1923), de kapucijner

¹⁰⁵ *May*, 13 januari 1859 – 30 mei 1865. Utrecht: Kemink en Zoon, 1866.

monnik Valenus van Deurne en een (vermoedelijk Utrechtse) bisschop (afbeelding 6, 37, 12, 134 en 9). Alle volwassen overledenen zijn, anders dan eerdere in deze fase, ten voeten uit gefotografeerd, inclusief de ruimte waarin ze opgebaard liggen. Op de twee portretten van geestelijken zijn overwegend kruizen en kaarsen te zien. Het kruis is een veelvoorkomend doodssymbool en verwijst naar het christelijk lijden.¹⁰⁶ De foto's van de geestelijken zijn genomen vanuit een kikvorsperspectief, terwijl koningin Sophie en prins Alexander op ooghoogte gefotografeerd zijn. Sarah Bernhardt daarentegen is vanuit vogelperspectief weergegeven, zodat de hele ruimte om haar heen ook zichtbaar is. Vermoedelijk is de keuze van het perspectief bewust gekozen en past deze bij de status van de desbetreffende overledene en wat de foto moet bewerkstelligen: respectievelijk ontzag opwekken, het menselijke karakter benadrukken en bewondering uitspreken. Op de adellijke post-mortemfoto's en het 'valse' doodsportret van Sarah Bernhardt¹⁰⁷ zijn bloemen en sierobjecten zoals kaarsen, struisvogelveren en witte doodshemden te zien.¹⁰⁸

Het tweede voorbeeld van herinneringsfoto's zijn die van leden van het Koninklijk Huis, zoals koningin Sophie en prins Alexander. Net als foto's van andere hoogwaardigheidsbekleders waren ze toegankelijk voor een breed publiek en dienden ze mogelijk als persoonlijke souvenirs of voor de rouwverwerking.¹⁰⁹ Bovendien zijn de portretten vanwege hun status en aanzien bewaard gebleven en is het mogelijk ze nu te bestuderen. Het portret van prins Alexander op zijn sterfbed werd in 1884 gemaakt door de Haagse fotograaf H.W. Wollrabe (1843-1894) en was nadrukkelijk bedoeld als het laatste portret van de overledene en werd ook zo verspreid.¹¹⁰ De foto van de in 1877 overleden Sophia van Württemberg, de eerste vrouw van koning Willem III (1817-1890),

¹⁰⁶ In de vroege post-mortemfotografie werd de kruisdood van Jezus Christus weergegeven in de vorm van een kleinood zoals een rozenkrans of de hanger van de ketting, zoals op de kabinetfoto van een overleden vrouw; zij draagt een witte muts en houdt een bos rozen en een rozenkrans tussen haar gevouwen handen. Het kruisje ligt op de borst van de overleden vrouw die gekleed is in wit textiel. (afbeelding 48) De kaars vervult veelal de functie van beschermer tegen de duivel en wellicht tegen de dood zelf.

Kok. *Funerair Lexicon*: 135.

¹⁰⁷ Vanwege haar fascinatie voor de dood heeft de actrice zich als overledene laten portretteren in een kist. Ruby. *Secure the shadow*: 34.

¹⁰⁸ De struisvogelveer werd in het oude Egypte gebruikt bij afbeeldingen van godin Maät (rechtvaardigheid). Veren op het hoofd van overledene symboliseerde het vermogen om de waarheid te bepalen. Een waaiervan struisvogelveren refereerde ook naar het koninklijke. Teeter, Emily. 'Feathers' in: Willeke Wendrich. *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles: University of Los Angeles, 2010: 1-7.

¹⁰⁹ Jansen, Mieke. 'Het levenloos gezicht. Koninklijke doodsportretten.' In: *Nieuwsbrief, Nederlands Fotogenootschap*, nr. 29 (juni 2000): 3.

¹¹⁰ Coppes, Niels. 'Het post-mortem-portret. De dood als sinister stilleven.' In: *Fotografisch geheugen*, nr. 76, (voorjaar 2002): 20.

is hier een ook een goed voorbeeld van.¹¹¹ Zij ligt opgebaard op een chaise longue in een rijkelijk gedecoreerde ruimte, passend bij de mode van die tijd.¹¹² Oud-hofdame Elizabeth Lecky-van Dedem schreef in een brief: ‘Men had haar op een divan gelegd, precies zoals zij het zelf gewenst had, gekleed in witte zijde bedekt met een sluier van witte tule. Haar zachte blonde krullen waren op de gewone manier gekapt. Haar gezicht had iets jong, maar was tegelijkertijd getekend door intens lijden, hartbrekend om te zien. Witte bloemen lagen over haar heen gestrooid’.¹¹³ De fotograaf De la Vieter uit Den Haag maakte haar portret waarbij haar hele lichaam inclusief struisvogelveren op haar bed, spiegel, schoorsteenmantel, kamerscherm en kroonluchter te zien zijn. Publiekelijke foto’s van hoogwaardigheidsbekleders maakten openlijke rouw toegankelijk voor een breed publiek. De post-mortemfoto van koningin Sophie is in grote oplage verschenen, zodat deze foto verspreid werd onder haar onderdanen, en als object voor gezamenlijke rouw.¹¹⁴ De foto’s waren niet alleen objecten van rouw, maar werden ook meer en meer (verzamel)objecten. Dergelijke publieke rouwfoto’s waren de voorlopers op de wijdverspreide cartes-de-visite.¹¹⁵

POST-MORTEMFOTO ALS CARTE-DE-VISITE

Toen in 1854 de Fransman André Adolphe Eugène Disderi (1819-1889) patent had genomen op het principe om meerdere opnamen op één plaat te maken, waardoor een flinke kostenbesparing werd bereikt, werd fotografie voor meerdere mensen bereikbaar. De afzonderlijke afdrukken van dergelijke platen waren relatief klein. De portretjes werden op een stukje karton geplakt, formaat visitekaartje, en een ware rage was geboren: de zogenoemde cartes-de-visite. Ze werden geruild en in speciale albums verzameld.¹¹⁶ Ook foto's van bekende personen zoals leden van het koningshuis of beroemde artiesten waren zeer gewild. Van de 51 post-mortemfoto's uit deze periode die zich in

¹¹¹ Reeser, Pepijn. *Geen Nood! Al is de koning dood. Vormgeving en religie na het overlijden van leden van de koninklijke familie in de negentiende eeuw (1813- 1890)*. Masterscriptie politieke geschiedenis. Radboud Universiteit Nijmegen. 15 december 2008: 69, 70, 75, 102.

¹¹² Burkom, Frans van. *Leven in toen: vier eeuwen Nederlands interieur in beeld*. Amsterdam, Zwolle: Waanders, 2001.

¹¹³ Citaat van Jansen. ‘Het levenloos gezicht’: 4, geciteerd naar Haasse, Hella S, Sydney Jackman. *Een vreemdelinge in Den Haag. Uit de brieven van Koningin Sophie der Nederlanden aan Lady Malet*. Amsterdam.

¹¹⁴ Jansen. ‘Het levenloos gezicht’: 3.

¹¹⁵ Carte-de-visite: de eerste op grote schaal geproduceerde fotokaart, in het formaat van een visitekaartje. Het werd geïntroduceerd in 1854, maar werd pas populair in de periode van 1859 tot na de eeuwwisseling. De buitenafmetingen waren 2 ½ x 4 ½ inch (6,4 x 11,5 cm).

¹¹⁶ *Dood en begraven*. [tent. cat.] Enkhuizen: Zuiderzeemuseum, 2005.

Nederlandse collecties bevinden, zijn er maar liefst 13 een cartes-de-visite. Drie portretten hebben een ovaal passe-partout, (afbeelding 45, 49 en 50) de overige tien zijn rechthoekige kaarten met een voor- en achterkant. Gebruikelijk bij cartes-de-visite is dat de naam van de fotograaf of het atelier aan de voorkant op de onderrand van het karton werd geprint. De achterkant werd gebruikt als reclameruimte; het adres, de specialiteiten, de tarieven en andere belangrijke informatie van de fotograaf werden vermeld, voorzien van fraaie illustraties die de allure van het atelier moesten bevestigen. Op de meeste cartes-de-visite uit deze serie zijn de overledenen liggend afgebeeld en ligt de focus op het hoofd en bovenlijf.¹¹⁷ De meesten zijn gefotografeerd vanuit een (licht) vogelperspectief. Zo ook bij het portret van Jacobus Komen uit Noord Scharwoude, dat ik ontdekte in een privécollectie (afbeelding 21). De dochter van zijn inmiddels overleden zus verschaftte mij informatie over zijn leeftijd en de doodsoorzaak. Hoewel de jongen al acht jaar is bij overlijden (1920), ligt hij met licht geopende ogen in een wiegje met een bosje bloemen in zijn handen. Hij is verdronken tijdens werkzaamheden bij de ruilverkaveling van het waterrijke Noord-Holland. Zijn plotselinge overlijden is mogelijk een verklaring voor het wiegje. Het is niet alleen een gebruikelijke houding in de post-mortemtraditie om de dood van een baby dragelijk(er) te maken, ook brengt het indirect het verdriet van de familie in beeld. Dit laat zien hoe belangrijk het is om van elke post-mortemfoto achtergrondinformatie als doodsoorzaak en genealogische gegevens te verkrijgen. Ook het waarom van de foto is van belang. Zo is een attriboot als het wiegje, bij een toch al achtjarige overledene, beter te verklaren. De familie verwees hiermee naar het jong geëindigde en onvoltooide leven.

Lang niet alle foto's presenteren een 'mooie' dood maar laten de harde werkelijkheid van overlijden zien. Een belangrijk verschil met de post-mortemfotografie van de negentiende eeuw is dat te veronderstellen is dat (met name) kinderen werden geportretteerd in een kist. Voorheen werd de kist inclusief de rand niet afgebeeld, terwijl het in deze periode juist wel gebeurt. Bovendien kan dit belangrijke informatie over de realistische omgang met de dood geven: een kist is een duidelijke verwijzing naar de dood, terwijl de slapende houding op een bed de suggestie wekt dat de overledene elk moment wakker kan worden.¹¹⁸ Deze meer realistische blik is te herleiden tot de

¹¹⁷ Een opvallend exemplaar is de foto van de Franse Marguerite uit 1906 (afbeelding 16). Het is een portret van een vrouw met open ogen. Haar naam en datum van overlijden zijn vermeld op de voorkant, net als een haarlok. In feite voldoet deze foto niet aan de eigenschappen van een post-mortemportret; het meisje leefde nog toen de foto werd genomen. Dit is wel haar 'laatste' portret, dat na haar overlijden de betekenis kreeg van een post-mortemfoto: een herinneringsportret.

¹¹⁸ Krabben. *Doodgewoon*: 2001, Cappers. *Naar het lijk*: 1998 en Ruby. *Secure the shadow*: 1995.

respectieve kijk – de opvolger van de prospectieve blik – die gehanteerd werd in de (portret)schilderkunst.¹¹⁹ Bovendien verschilde het perspectief van standaard portretkunst qua techniek en esthetiek niet zo veel van post-mortemfotografie, maar wel in het onderwerp: leven versus dood.¹²⁰ De portretten van ‘overleden tweeling in één kistje; Leonardus en Petrus Johannes Migchels’ uit 1911, het meisje in een kistje met een kruisje aan haar hoofdeinde en Frits Pieter Frans, Hendrik van Dooren zijn voorbeelden van het gebruik van perspectief (afbeelding 14, 18 en 49). Alle drie de foto’s zijn van bovenaf genomen en brengen de dood volledig in beeld. Een andere voorlopige aanname waardoor de dood sec werd getypeerd, is de locatie. Sowieso wordt de ruimte waarin de overledene ligt opgebaard zichtbaarder op de foto, maar belangrijker is dat in sommige gevallen de overledene buiten in de tuin ligt opgebaard: zo ligt Maria Barbara Catharina Rooijmans op een stapel kussens op een tafel met gebloemd kleed in de tuin, vlak bij een berg takken en een bos riet (afbeelding 20). Op een Amerikaanse foto is een overleden jongentje zelfs symbolisch op de drempel van de dood gelegd, in het gras zonder kleed of dekens voor een dichte deur (afbeelding 181).

1920-1970 / AFWEZIGE DOOD

In de loop van de twintigste eeuw veranderde de stijl van het post-mortemportret en werd de dood realistisch weergegeven.¹²¹ De fotografie van George Hendrik Breitner (1857-1923) en Willem Witsen (1860-1923) is kenmerkend voor de Nederlandse stijl aan het begin van de twintigste eeuw; hun dynamische schilderstijl zette zich voort in fotografie. Breitner en Witsen zijn voorlopers van de Nieuwe Fotografie en gebruikten het medium om de vluchtigheid en de dynamiek van het leven vast te leggen.¹²² Deze ‘toevallige’ meer kunstzinnige fotografie staat in feite lijnrecht tegenover de geënceneerde fotografie, zoals de doodsportretten. Niettemin had deze losse, meer documentairefotografie ook invloed op de latere ontwikkeling van de post-mortemfotografie in de twintigste eeuw. Maar zoals gezegd betekende die invloed niet dat de dood zelf uit de taboesfeer bleef, sterker, vanaf circa 1920 lijkt er een kentering plaats te vinden. De dood moest verborgen gehouden worden. Dit had invloed op de

¹¹⁹ Cappers. *Naar het lijk*: 33.

¹²⁰ Rosenblum. *A world history of photography*: 2007 en Benjamin, Walter. ‘A short history of photography, 1931. *Art Forum* 6 (1977): 46-51.

¹²¹ Deze ontwikkeling komt overeen met de historie van de (portret)fotografie die Rosenblum beschrijft. Rosenblum. *A world history of photography*: 2007: 84

¹²² Leijerzapf in: Bool. *Dutch Eyes*: 112 en 105.

functie en het uiterlijk van de post-mortemfoto's. Er werd ook wel gesproken over de afwezig dood.

Deze serie bevat slechts tien portretten, waarvan acht mannelijke doodsportretten.¹²³ Het zijn veelal portretten van kunstenaars of schrijvers, waaronder die van Breitner en Witsen (afbeelding 53 en 52). Door het eerdergenoemde taboe rond de dood is het in dit licht niet ondenkbaar dat nabestaanden een post-mortemportret lieten maken voor zowel hun eigen verlies als het 'verlies voor de wereld'.¹²⁴ Net als de portretten van het koningshuis waren deze portretten publiekelijk toegankelijk en dienden ter publieke rouw. Waarschijnlijk was dat de reden waarom deze acht portretten zijn opgenomen in collecties van erfgoedinstellingen als het Nederlands Fotomuseum en het Rijksmuseum Amsterdam. Het aantal van slechts tien foto's over een periode van vijftig jaar onderschrijft het taboe des te meer. Een mogelijke aanvullende verklaring voor het verborgen houden van de dood, de rouwverwerking in privésfeer en het verhullen van herinneren of herdenken is de ontwikkeling van de fototechniek: de rolfilm en de compacte camera. Door de vereenvoudigde fototechniek en het betaalbare karakter van fotograferen gingen meer mensen zelf fotograferen en er werden daardoor veel (amateur)portretfoto's gemaakt.¹²⁵ Dergelijke vaak meer plezierige foto's leenden zich uitstekend voor herinnering aan en herdenking van nabestaanden. De post-mortemfoto's die werden gemaakt, kregen een plaats in een apart bewaard fotoalbum, dat vaak verdween of zoekraakte wanneer de directe nabestaanden zelf stierven. Een emotionele en niet al te verre familieband was klaarblijkelijk doorslaggevend voor de overlevering van de 'gewone' post-mortemfotografie. Een denkbare andere verklaring voor het geringe aantal foto's in deze periode zijn de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog. De impact die deze oorlog op de Nederlandse samenleving had was dusdanig groot dat dit waarschijnlijk ook zijn weerslag had op het afbeelden van de dierbare overledenen. In dit verband ga ik niet dieper in op deze voor te stellen impact op de post-mortemfotografie. Enerzijds ontbreekt het aan relevante informatie, anderzijds zijn er ook geen post-mortemfoto's uit de oorlog zelf. Bovendien veranderde er op maatschappelijk, cultureel en sociaal vlak tussen 1920 en 1950 zo veel, in een vaak ongekend tempo, dat het onmogelijk is om zinnige uitspraken te doen over het precieze effect op de post-mortemfotografie. Maar dat er iets veranderde was duidelijk. Dat blijkt uit de naam van

¹²³ Waarschijnlijk is toeval dat juist deze mannelijke portretten zijn bewaard, maar wellicht kan de positie van de vrouw hier een rol in hebben gespeeld en de manier waarop zij werd gerepresenteerd. Betterton, Rosemary. 'How do women look?' *Feminist Review* 19 (1985).

¹²⁴ Krabben in: Sliggers. *Naar het lijk*: 163.

¹²⁵ Cappers in: *Naar het lijk*: 34.

een nieuwe stroming in de fotografie: Nieuwe Fotografie.

NIEUWE FOTOGRAFIE

Vanaf 1927 ontstond een kentering in de portretfotografie welke ontstond door experimenten met de vorm van het portret: frontaal en close-up, radicale afsnijdingen, onscherpe en extreme belichting.¹²⁶ Deze Nieuwe Fotografie kenmerkt zich in zijn algemeenheid door formele experimenten close-ups, beeldafsnijdingen, montage om de specifieke mogelijkheden en kwaliteiten van de fotografie te benadrukken. De mannelijke portretten komen qua lichaamshouding, stijl en perspectief met elkaar overeen: ze liggen op een bed of in een kist onder een laken met de ogen gesloten. Het licht valt op hun gezicht en ze zijn geportretteerd vanaf de zij- of bovenkant. De meeste mannen dragen een baard en een wit hemd. Interessanter dan de houding of het perspectief is dat de Nieuwe Fotografie ook – meer dan op de Amerikaanse voorbeelden – van invloed was op post-mortemfotografie in het algemeen en op enkele fotografen als Piet Zwart (1885-1977) en Paul Citroen (1896-1983) in het bijzonder. De post-mortemportretten werden, vermoedelijk onder invloed van deze stijl, realistischer en meer documentair. De post-mortemfoto's uit deze periode zijn kaal, zakelijk en laten geen ruimte voor smuk of tierelantijnen. Er zijn nauwelijks objecten of symbolen aanwezig, slechts op het portret van de Nederlandse dichter-schrijver Jan Jacob Slauerhoff (1888-1936) uit 1936 liggen een paar losse anjers, in Portugal en Spanje ook nagelbloemen genoemd (afbeelding 58).

Fotograaf Piet Zwart omschreef deze Nieuwe Fotografie als een streven om fotografie als 'documentair reportagemiddel' te zien en als 'een factor in het dagelijksch leven'.¹²⁷ Op Zwarts foto van C. Cleyndert wordt deze documentaire registratie zichtbaar (afbeelding 55). Het is een contrastrijk beeld waarbij de gelaatstrekken van de overledene scherp in beeld gebracht zijn. Ook de post-mortemfoto van Paul Citroen uit 1933 'Handen van Jacob Bendien' is een foto binnen dit genre (afbeelding 56). De handen van de overleden man zijn sober en ingetogen gefotografeerd: slechts de mouwen van een gebreide wollen trui en een donkere deken over een wit laken zijn te zien. De stramme handen houden de deken vast en verwijzen wellicht naar het vasthouden aan het aardse leven, terwijl het tegelijkertijd eeuwige rust verbeeld. Opvallend aan de foto is de redelijk botte en ongenueanceerde afsnijding, maar daardoor wordt het beeld ook intrigerend, want ze geeft de foto een artistieke, esthetische, abstracte waarde. Citroen zag zijn

¹²⁶ Marsman, Eddie in: Sinderen. *Fotografen in Nederland*: 72.

¹²⁷ Zwart, Piet in: Bool. *Dutch Eyes*: 148.

fotografie als ambacht en hij leverde een grote bijdrage aan de Nieuwe Fotografie.¹²⁸ Op een post-mortemfoto uit dezelfde serie is het hoofd met baard en snor van Jacob Bendien te zien; eveneens een zeer direct, realistisch portret met een eenvoudige compositie en een duidelijk licht-donker contrast, kenmerkend voor zijn portretstijl (afbeelding 57). Enerzijds scheidt de fotograaf afstand en anonimiteit, anderzijds benadrukt de close-up van de handen unieke persoonlijkheidstrekken. Het is een documentaire post-mortemfoto waarbij de inscenering op de achtergrond lijkt te treden en een ‘natuurlijke’ dood laat zien. De Nederlandse voorbeelden lijken aan te geven dat de Nieuwe Fotografie ook invloed had op de Nederlandse post-mortemfotografie. Sterker nog, de postmortem-foto’s verschillen van de Amerikaanse voorbeelden juist door gebruik van stilistische middelen van die Nieuwe Fotografie. De Amerikaanse post-mortemportretten zijn veel minder rauw, kaal en contrastrijk dan de Nederlandse varianten uit het midden van de twintigste eeuw. Ze zijn eerder ingetogen en vlak.

Hoewel symboliek bijna ontbreekt in deze periode, is de functie van het post-mortemportret nauwelijks veranderd: het blijft grotendeels een herinneringsbeeld. Of met de woorden van de hedendaagse Britse sociologen Liz Stanley en Sue Wise: ‘Een post-mortemfoto toont altijd “het uur van de dood” van een overleden dierbare en het fungeert als een (mimetische) nabootsing van de werkelijkheid maar is bovenal een symbool van loslaten.’¹²⁹

DOCUMENTAIREFOTOGRAFIE

De nieuwe fotografiestijl zou in Nederland na de oorlog plaatsmaken voor een meer realistische en tegelijkertijd zeer succesvolle groepering: documentairefotografie. Kenmerkend voor de Nederlandse documentairefotografie (vanaf de jaren 1950) was dat de camera werd ingezet als ‘een scherp oog dat niets verhullend en onversneden de waarheid in beeld bracht’.¹³⁰ Vooral in Amerika was dergelijke documentairefotografie in trek. Redenen zijn de bewondering voor de fotojournalistiek en de behoefte aan droge fotoseries van de wake, de rouwrituelen en de nabestaanden. Linkman meende dat de documentaire traditie rust op ‘een gedeelde humanistische interesse en een gevoel van

¹²⁸ Sinderen. *Fotografen in Nederland*.

¹²⁹ Stanley, Liz, Sue Wise, ‘The Domestication of Death: The Sequestration Thesis and Domestic Figuration.’ *Sociology*, vol. 45, nr. 6, (november 2011): 957.

¹³⁰ Sinderen. *Fotografen in Nederland*: 10.

sociale rechtvaardigheid'.¹³¹ Met andere woorden: een sociale, oprechte weergave van het menselijke bestaan met als aannemelijk gevolg dat de zichtbare dood in Nederland minder openlijk aanwezig was. Fotografiehistoricus Ian Jeffrey verklaarde dat dat de nadruk in fotografie lag op de menselijke conditie; ze legde de gevolgen van een beschaving onder stress bloot. De fotografie reageert – en documenteert – de economische crisis, de oorlog, de industrialisatie en de massamaatschappij.¹³² Doordat de minder aantrekkelijke aspecten van de maatschappij in beeld werden gebracht, zoals armoede, ellende en leed en het ogenschijnlijk normale dagelijkse leven tijdens een oorlog, werd de aandacht verlegd naar de overlevenden in plaats van de overledenen. Een goed voorbeeld is het fotoboek *Amsterdam tijdens de Hongerwinter* van Cas Oorthuys (1908-1975) (afbeelding 182). Bovendien meende fotografiehistorica Naomi Rosenblum dat de vernieuwingen binnen de visuele cultuur, inclusief fotografie, zich na de Tweede Wereldoorlog vanwege de economische wederopbouw tijdelijk van Europa naar Amerika verplaatsten. Het geringe aantal Nederlandse post-mortemfoto's in deze periode lijkt een bewijs te zijn dat de letterlijke dood nauwelijks aanwezig was in de fotografie.

Tot halverwege de twintigste eeuw is het post-mortemportret zogezegd met name een herinneringsbeeld en een rouwobject. De post-mortemfoto uit 1966 waarop monseigneur Bekkers (1908-1966) uit Tilburg opgebaard ligt in het Bisschoppelijk Paleis van Den Bosch is hier een voorbeeld van (afbeelding 61). Drie van de zes religieuze dames hebben hun (imitatie)leren handtas vast – wat aan lijkt te geven dat het een vluchtig bezoek is en ze elk moment weer weg kunnen gaan – en aan het hoofdeinde staat een kruis, geflankeerd door twee lange dunne kaarsen en boeketten van Aronskelken.¹³³

Naast de traditionele rol van het post-mortemportret, een herinnering- en rouwobject, ontwikkelde het post-mortemportret zich vanaf het einde van de twintigste eeuw ook als kunstvorm. De autonome esthetiek van bijvoorbeeld Citroen en Zwart werd opgepikt en ontwikkelde zich samen met de traditionele vorm van post-mortemfotografie. In De volgende periodebeschrijving verken ik op welke manier deze kunstzinnige fotografie wellicht van invloed was op de post-mortemporetten.

¹³¹ Linkman. *Photography and Death*: 157.

¹³² Jeffrey. *Photography a concise history*: 178.

¹³³ De aronskelk verwijst naar de het Bijbelse verhaal van de bloeiende Staf van Aäron, een middeleeuws symbool voor Maria en veelvoorkomend in rouwboeketten. Kok. *Funerair Lexicon*: 18 en Tom Westeneng 25 april 2014. <<http://tomwesteneng.nl/bloemen.html>>

Net als seks in de jaren 1960 bespreekbaar werd en uit de taboesfeer werd getrokken, werd dat in de jaren 1970 gedaan met de dood. Jonge (Amerikaanse) fotografen als Jeffrey Silverthorne stortten zich op het onderwerp om de routine van een mortuarium inzichtelijk te maken. Hij exposeerde zijn werk onder de titel *Morgue Work* in de Wilkin Gallery in New York in 1973 (afbeelding 183).¹³⁴ Het zijn afschrikwekkende portretten van overledenen met de ogen wijd geopend en monden die verkrampd openstaan en van wie de huid dichtgenaaid is.¹³⁵ De fotograaf liet het dode lichaam vanuit het perspectief van een patholoog-anatoom zien, inclusief alle handelingen die een overledene weer 'toonbaar' maakten. Deze verandering in perspectief zorgde naast een interesse in 'natuurlijke' dode lichamen voor een opleving van het post-mortemportret.¹³⁶ Het werk van Silverthorne in 1973 was het begin van de meer open relatie met de dood en eind jaren 1980 deed de Duitse fotograaf Rudolf Schäfer het dunnetjes over. In de tussentijd was er qua doodbeleving veel veranderd, want de ontvangst van Schäfer's werk in 1989 was totaal anders dan dat van Silverthorne in 1973: een schokeffect maakte plaats voor acceptatie. Schäfer maakte in 1989 een boek met 'aanvaardbare' doodsportretten uit een mortuarium: *Der Ewige Schlaf, Visages des Mort, The endless sleep* (afbeelding 184). Het bevat een reeks portretten van mensen die een natuurlijke dood stierven.¹³⁷ De doden zijn vredig en zacht afgebeeld omdat volgens Schäfer het kijken naar de dood opgevat kon worden als 'je kijkt niet (neer) op de overledenen, maar je slaat respectvol je ogen neer'. Hij impliceerde hiermee dat de dood enerzijds respect verdient en anderzijds onherroepelijk afschuw opwekt. Bovendien zei hij over de discrepantie van het verbeelden de dood: 'Er is geen aanwijsbare ervaring met hoe de dood er daadwerkelijk uit hoort te zien, enkel het besef dat het een verschrikkelijk beeld moet zijn.' De dertien foto's uit deze serie hebben allemaal eenzelfde compositie en stijl: de hoofden van de overledenen zijn prominent in beeld gebracht en ze liggen onder een wit, kreukvrij laken. De portretten zijn natuurgetrouw gefotografeerd en nodigen rouw en verdriet uit. Zijn portretten zijn voornamelijk kunstzinnig en weerspiegelen geen karaktereigenschappen van de overledenen.

¹³⁴ Linkman. *Photography and Death*: 62.

¹³⁵ Krabben. *Doodgewoon*: 120.

¹³⁶ Linkman. *Photography and Death*: 162.

¹³⁷ Persbericht juli 2007 van Pallant House Gallery, Modern Art in the South, Engeland over de expositie *Visages de Morts 25 September to 11 November 2007*.

Pallant House Gallery. 2 april 2014.

<<http://www.ardenandanstruther.com/database/Visage-de-Morts.pdf>.>

Opvallend is natuurlijk de titel; opnieuw wordt de dood als eeuwige slaap gepresenteerd.¹³⁸

De acceptatie van de fotografie als medium binnen de beeldende kunst nam tegen het einde van de jaren 1990 een zodanige hoge vlucht dat ze in galerie- en museumtentoonstellingen en op kunstbeurzen dominant werd. Fotografie werd samen met video internationaal gezien het contemporaine kunstmedium bij uitstek.¹³⁹ Vanaf de jaren 1990 krijgt ook de dood meer aandacht van kunstenaars uit verschillende disciplines. Wereldwijd werden tentoonstellingen georganiseerd en besteedden kranten en tijdschriften zoals *Der Spiegel* en *The New York Times* aandacht aan de dood.¹⁴⁰ In Australië vonden in 1995 maar liefst vier tentoonstellingen over de dood plaats: *Photo-death, Don't Leave Me this Way: Art in the Ages of AIDS, Death Insights on Life* en *Requiem for Ghosts*.¹⁴¹ Opvallend aan deze tentoonstellingen waren de overeenkomstige onderwerpen, zoals de volwassen slachtoffers van HIV/Aids in het Westen, maar ook jonggestorven kinderen in Afrika.¹⁴² Richard Avedon's *An Authobiography* uit 1993 liet de gehele sterfdag (19 december 1972) van zijn vader Jacob Israel Avedon zien. De Duitse fotograaf Walter Schels portretteerde stervenden in een hospice in Hamburg en Berlijn.¹⁴³ Ook internationaal gerenommeerde kunstenaars als Sally Mann, Nan Goldin, Marina Abramovic, Christian Boltanski en Bill Viola portretteerden de nabije dood op documentaire, kunstzinnige wijze.¹⁴⁴ Met zijn installatie *Chance* liet de Franse kunstenaar Christian Boltanski de vergankelijkheid en toevalligheid van de dood zien: Foto's van de gezichten van zestig pasgeborenen uit Polen en 52 overledenen uit Zwitserland zijn in drieën gesneden (afbeelding 185). Deze fragmenten werden razendsnel geprojecteerd op een scherm en vormden samen ongeveer anderhalf miljoen hybride gezichten.¹⁴⁵ Ondanks de

¹³⁸ De serie *Visages de mortes* van Rudolf Schäfer is in 1987 aangekocht door de toenmalige directeur van Saatchi en Saatchi Paul Arden. Deze serie is zagezegd, samen met de serie van Silverthorne, een van de eerste 'verkochte' kunstprojecten over de dood. De foto's laten weliswaar de mooie dood zien, maar toch was deze serie opzienbarend en vernieuwend, ook voor de fotografie in het algemeen.

Arden and Anstruther gallery. 2 april 2014.

<<http://www.ardenandanstruther.com/database/articles.php?lng=en&pg=279>>

¹³⁹ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 26.

¹⁴⁰ Door publicatie van fotografie in week- en maandbladen raakte het publiek gewend aan fotografie en de (journalistieke en artistieke) weergave van het dagelijkse leven. Deze toestroom aan beelden resulteerde vanaf het einde van de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970 in een grotere waardering voor (kunst)foto's als individuele objecten. Rosenblum. *A world history of photography*: 516.

¹⁴¹ Linkman. *Photography and Death*: 164.

¹⁴² Linkman. *Photography and Death*: 164.

¹⁴³ De fotografie van Walter Schels was onderdeel van de tentoonstelling *De dood leeft* (Tropenmuseum, 2011).

¹⁴⁴ Linkman. *Photography and Death*: 164 en De Pascale, Enrico. *Dood en opstanding*. Gent: Ludion, 2008: 92, 246 en 187.

¹⁴⁵ Tentoonstelling *Chance* Nederlands Fotomuseum 2011. Het onderdeel *Be New* werd gemaakt in 1989.

wereldwijde aandacht in musea en media bleef het taboe rond de dood bestaan, maar daaraan werd ook getwijfeld: ‘Zowel het idee dat de dood een taboe is in de modern cultuur als het idee dat het einde van dit taboe in zicht is, faalt vanwege de complexiteit van de dood die zowel onzichtbaar als extreem zichtbaar is in de moderne cultuur.’¹⁴⁶ De toename van dood in de kunst lijkt erop te wijzen dat het taboe rond de dood gangbaar en bespreekbaar werd, maar of dit ook buiten het museum het geval was, valt te betwijfelen. Er lijkt vanaf deze periode een tweedeling te ontstaan: kunstfotografie enerzijds en anderzijds privéfoto’s van overleden dierbaren die de huiselijke sfeer niet of nauwelijks verlieten. Uit het onderzoek van Ruby blijkt ook dat de post-mortemfotografie (in Amerika) geen opleving kende aan het einde van de twintigste eeuw, laat staan dat de foto’s in de openbaarheid kwamen. Vergelijkbaar met de internationale gebeurtenissen in de kunstwereld is het aannemelijk dat Nederlandse kunstfotografen zich binnen hun genre en indirect op het gebied van post-mortemfotografie ontwikkelden.

REALISTISCH HERINNERINGSBEELD

Peter Martens was een Nederlandse fotograaf van wie het werk verzameld werd. Hij fotografeerde naast het alledaagse leven in binnen- en buitenland ook de dood van zijn vader. In 1984 maakte hij een foto van zijn overleden vader, die hij onder aan de trap dood had gevonden (afbeelding 66). Het is een weergave van wat de fotograaf op dat moment zag, zonder – althans dat is aannemelijk – te interveniëren met de werkelijkheid of het beeld vooraf te stileren. Zijn vader lag onder aan de trap en hij fotografeerde hem van boven de trap. Anders dan geënceneerde doodsportretten is dit een foto die de plotselinge dood vastlegt en er een realistisch herinneringsbeeld van maakt. De foto van zijn moeder, Til Martens, is ook waarheidsgetrouw of documentair (afbeelding 65). De fotograaf is ook haar zoon die zijn moeder bezoekt in het ziekenhuis, nadat ze een hartaanval had gekregen. Hij nam de foto ergens tussen 1984 en 1992. Til ligt op het bed met bloot bovenlijf, de schaduw van het raam lijkt in eerste instantie het litteken van de operatie te zijn. Haar ogen zijn een beetje geopend, vermoedelijk is ze op deze foto niet overleden. Het werk van Martens kenmerkt zich door deze recht voor zijn raap fotografie en zijn oeuvre is consequent in thematiek: menselijke ellende, onder te

¹⁴⁶ Dollimore, Jonathan in: Noys, *The culture of death*: 3.

verdelen in ziekten, honger, pijn, geweld en eenzaamheid.¹⁴⁷ Martens was naar verluidt niet de enige die het realistische herinneringsbeeld in die tijd omarmde, maar wel een van de weinige fotografen tot wiens werk ik toegang heb gekregen.

In de periode na 1980 valt met name op dat – ondanks de opkomst van kleurenfotografie en grote formaten – de post-mortemfoto's van deze serie gemiddeld qua grootte waren en afgedrukt werden in zwart-wit. Waarschijnlijk heeft dit te maken met de neutrale, waarheidsgetrouwe, tijdloze stijl die een zwart-wit foto representeert.¹⁴⁸ De algemene documentairefotografie ontwikkelde en vernieuwde zich sterk vanaf het einde van de jaren 1980 en het begin van de jaren 1990 en werd ingezet als medium om culturele en seksuele identiteit en de dominante invloed van de mediamaatschappij aan de orde te stellen.¹⁴⁹ In dat licht zijn ook de post-mortemfoto's van Marrie Bot te bekijken. Haar serie laat de dood van dichtbij zien. Zij fotografeerde in de jaren 1990 rituelen en gebruiken uit verschillende culturen bewust in zwart-wit en naar eigen zeggen 'om de alledaagse werkelijkheid te kunnen overstijgen'.¹⁵⁰ Zij was een van de eerste Nederlandse fotografen die de moderne doodsrituelen fotografeerde. Zij ontdekte dat 'de Nederlander geneigd is met enige jaloezie te kijken naar de uitbundige en met tranen overgoten rouwrituelen van Kaapverdianen of Surinaamse creolen. Maar de Nederlander vergeet, of weet niet, dat de rouwriten ook een belemmering kunnen vormen voor een persoonlijker vorm van rouw. Wanneer de uitvaart en alles wat daarmee samenhangt - de lijkwassing, het opbaren, de gebeden, de begrafenis of crematie alsook de lengte van de rouwperiode - door religieuze voorschriften worden bepaald, kunnen de individuele wensen van een nabestaande in het gedrang komen'.¹⁵¹ Opvallend is het doodsbed van de 32-jarige Rotterdammer die in 1991 overleed aan de ziekte van Hodgkin (afbeelding 74-76). Zijn vrienden vonden opbaren in een kist niet bij een kleurrijk persoon als hij passen, vandaar dat ze hem in de woonkamer op een bed met een dekbedhoes in luipaardprint gelegd hebben. Omringd met persoonlijke spullen en kaarsen lag hij drie dagen in die ijskoude kamer opgebaard. Paradoxaal aan zijn veronderstelde kleurrijkheid zijn alle foto's zwart-wit afgedrukt door Bot.

¹⁴⁷ Bool. *Dutch Eyes*: 246

¹⁴⁸ Mentzel, Vincent. Persoonlijk interview. 15 juli 2013. Magazine WIT / ELLE Decoration oktober 2013.

¹⁴⁹ Gierstberg in: Bool. *Dutch Eyes*: 36.

¹⁵⁰ Haijtema, Arno. 'De vele gezichten van de rouw Marrie Bot fotografeerde uitvaartrituelen'. *De Volkskrant*, 5 maart 1998: cultuur.

<<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/archief/article/detail/463071/1998/03/05/De-vele-gezichten-van-de-rouw-Marrie-Bot-fotografeerde-uitvaartrituelen.dhtml>>

¹⁵¹ Haijtema. 'De vele gezichten': cultuur.

HUMAINE CONDITION

Niet alleen voor Peter Martens en Marrie Bot was het gebruikelijk om de dood in zijn (naaste) omgeving te fotograferen, ook portretfotograaf Koos Breukel fotografeerde zijn naaste(n) (afbeelding 62, 63, 65 en 66). Breukel fotografeerde in 1995 de dood van zijn vader, Ger Breukel (afbeelding 89 en 90). Deze foto plaatste het individu op de voorgrond, ingegeven door Breukels stijl. De post-mortemfoto van zijn vader in de kist is een eenvoudig portret waarbij de handen gevouwen zijn, en waarop het bovenlijf te zien is en achter de kist een gordijn. Vader Breukel draagt een net zwart pak, met stropdas, een wit hemd en een speldje op zijn borstzakje. De stof van de kist is gedecoreerd met een abstract bloemmotief. De foto is contrastrijk. De andere foto is een close-up van de handen inclusief ouderdomsvlekjes, rimpels en geribbelde nagels. Deze twee foto's kenmerken het werk van Breukel door enerzijds de eenvoud en anderzijds de emotionele lading die de foto's meedragen.¹⁵² De foto's van Breukel zijn niet per se als post-mortemfoto gemaakt. Hij is altijd geïnteresseerd in de *humaine condition*. De foto's hebben zowel een herinneringsfunctie als een emotionele waarde en zijn ook kunst: het zijn opzichzelfstaande beelden die ons doen herinneren aan onze sterfelijkheid. Iedereen gaat dood en iedereen ervaart dit op een eigen manier. In deze derde groep valt vooral op dat relatief veel post-mortempotretten zijn gemaakt door gerenommeerde fotografen, portretten van amateurs zijn zeldzaam. Deze foto's worden niet gemakkelijk getoond laat staan gedeeld. Door een oproep in de nieuwsbrief van het Nederlands Fotogenootschap kwamen de portretten van Annie Freijser Krom mij via Rien Walrave ter beschikking (afbeelding 68 - 70). Amateurfotograaf Walrave fotografeerde in opdracht van zijn familie zijn schoonmoeder op haar doodsbed, althans in de kist in het uitvaartcentrum. Deze portretten bevatten de standaard ingrediënten van een 'geslaagd' post-mortempotret: gevouwen handen, bloemen, religieuze symbolen, opgebaard in een kist met favoriete kleding aan en zonder nabestaanden. Dit post-mortempotret kan informatie geven over de persoon en haar sociologische gebruiken, toch zijn dergelijke onderzoeken schaars zodat ik me hier niet op heb kunnen baseren of met de woorden van de Britse theologo-socioloog Philip Mellor: 'Dood is een van de weinige universele parameters waarbinnen zowel individuele als het sociale leven geconstrueerd kan worden, toch geeft historische sociologie de voorkeur aan het leven in plaats van het bestuderen van de dood.'¹⁵³

¹⁵² Marsman, Eddie in: Bool. *Dutch Eyes*: 62.

¹⁵³ Mellor, Philip A. 'Death in high modernity' in: Clark, David. red. *Sociology of Death: theory, culture, practice*. Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review. 1993: 27.

In deze laatste paragraaf behandel ik de hernieuwde aandacht voor het doodsportret en de huidige manier waarop wij naar de dood kijken. In het digitale tijdperk lijkt het doodsportret aan de ene kant een meer persoonlijk karakter te krijgen, maar wordt aan de andere kant tot kunst verheven. Deze recente periode bevat 42 foto's. In deze groep is een driedeling te maken: de *selfies* van tieners en jongvolwassenen, de kunstenaarsfoto's en de privéfoto's van dierbaren. Het valt op dat het relatief gemakkelijk was om beelden uit deze periode te verzamelen. In de collectie van het Rijksmuseum en in fotoboeken van Nederlandse fotografen is het hedendaagse post-mortempportret redelijk vertegenwoordigd.

FAMILIEPORTRET

Door een oproep in de nieuwsbrief van het Nederlands Fotogenootschap en een rondvraag bij vrienden en familie zijn een aantal foto's opgedoken, waaronder die van mijn in 2012 overleden oma, Elisabeth Casander (19 maart 1921 - 1 november 2012 (afbeelding 123 - 125). Zij ligt in een kist, met een sereen gezicht, in de kamer van het verzorgingstehuis. Voor mij niet meer herkenbaar als mijn oma: haar gezicht is ingevallen, haar huid heeft een vreemde onnatuurlijke kleur en ze ligt overdreven stil. Ik kreeg deze foto van mijn moeder, die blijkt de laatste jaren in haar omgeving overledenen te hebben gefotografeerd. Wat opvalt aan die foto's is dat zij in uiterlijk behoorlijk overeenkomen met post-mortemfotografie van de negentiende en twintigste eeuw: de aandacht gaat stevast uit naar het gezicht, de handen en het bed waar de overledene op ligt. De meest post-mortemfoto's zijn gemaakt in het uitvaartcentrum waar de overledene opgebaard ligt in de kist en ze stralen allemaal een zekere rust en berusting uit. De serie die fotograaf Marco Reeuwijk in 2012 maakte is hierop een uitzondering (afbeelding 121 en 122). Hij maakte een uitgebreide serie van het sterfbed van zijn moeder, Janny Reeuwijk-van Es, die zowel het gezicht, de handen als de laatste uren van haar leven benadrukken. Daarnaast wordt in de serie de tijdelijke aard van het menselijk bestaan, de bewustwording van het verlies en de persoonlijke relatie met de dierbare in beeld gebracht. De foto die op ooghoogte van de zijkant genomen is, laat zijn moeder zien onder een laken met tulpen; haar handen liggen op elkaar op haar buik, haar gezicht heeft een zachte gloed en op het glas van de deur zijn tekeningen en foto's van familie geplakt. Boven haar bed hangt een roos en haar horloge. De moderne symbolische betekenis van de roos is liefde en

vergankelijkheid, tegelijkertijd neemt de lieflijkheid van de roos in een doods aankondiging iets van de beklemming weg.¹⁵⁴ Het horloge symboliseert, net als de zandloper, het verstrijken der tijd bij leven en het stilstaan bij de dood.¹⁵⁵ Maar de vraag is of het horloge vanwege de symbolische betekenis is bevestigd aan het bed en niet gewoon om de tijd bij te houden. En wellicht hield ze erg van rozen. De roos en het horloge en andere objecten hingen er ook toen ze nog in leven was – dat viel af te leiden uit eerder foto's van die serie –, ze zijn niet speciaal voor de post-mortemfoto opgehangen, maar wel speciaal rond haar sterfbed geplaatst toen Reeuwijk-van Es nog leefde. Nogmaals blijkt dat achtergrondinformatie van cruciaal belang is om de post-mortemfoto te duiden, zowel qua symboliek als de achterliggende redenen.

KUNSTENAARSPORTRET

Tot de tweede groep foto's, de kunstenaarsportretten, behoort de serie *Insomnia* van fotograaf Margriet Luyten (afbeelding 96 - 102). Ze heeft vrijelijk geassocieerd op de kenmerken van vroeg negentiende-eeuwse post-mortemkinderportretten. Deze portretten zijn door haar hergebruikt en gecombineerd met hedendaagse foto's van overleden kinderen. 'We zitten als kijker, vooral door de wijze waarop de onderwerpen zijn ingekaderd, met onze neus letterlijk en figuurlijk op wat Schopenhauer "de andere kant van de berg" noemt.'¹⁵⁶ De jonge kinderen liggen onder een lakentje, met kleertjes aan of omringd met bloemen. De foto's zijn bewust overbelicht en afgedrukt met een blauwe gloed (gomdruk), terwijl de omgeving is weggeretoucheerd. Ze geven daardoor de indruk van een *floating head*, een gebruikelijk stijlmiddel in de negentiende eeuw. De gomdruktechniek voegt een belangrijke dimensie toe: Luyten verzette zich niet kunstmatig tegen het onomkeerbare verglijden van de tijd.¹⁵⁷ Op drie 'echte' post-mortemportretten van recent overleden kinderen hebben ze een knuffelbeest of bloem vast. Op deze foto's kijken we de mysterieuze, onherroepelijke dood feitelijk tweemaal in de ogen: vanuit het heden en vanuit de negentiende eeuw. Een andere reeks in deze tweede categorie is het afstudeerproject *Death portraits* van fotograaf Marloes van Doorn (afbeelding 91 - 95). Voor haar toenmalige opleiding aan de Sint Joost Academie in Breda

¹⁵⁴ Kok. *Funerair Lexicon*: 219.

¹⁵⁶ Vercauteren, Rick. 'Van de andere kant van de berg' in: Luyten, Margriet. *Stervelingen*. 's Hertogenbosch: Pels & Kemper, 2009: 7.

¹⁵⁷ Vercauteren in: Luyten. *Stervelingen*: 7.

fotografeerde zij zes overleden mensen, althans dat was haar insteek. Slechts een aantal van de geportretteerden zijn daadwerkelijk overleden op de foto. Van Doorn wil niet onthullen welke mensen dat zijn. Mijn vermoeden is dat Jan, Katherina en Theresia zijn overleden, gezien het feit dat zij in een kist liggen. Ellen en Tonia daarentegen liggen op een gekleurde doek en hun gezicht lijkt het leven nog te bezitten door de kleur en de ontspannende gelaatstrekken. De zesde foto heb ik niet kunnen zien, deze hield de fotograaf privé. Deze beperkingen lijken wederom aan te geven dat de dood nog steeds een controversieel onderwerp is. De eerder beschreven serie die Reinier van der Lingen van zijn dochter maakte behoort ook tot deze groep kunstfotografen (afbeelding 104 - 107), net als Koos Breukel die in 2009 zijn overleden moeder portretteerde 109 - 110) en Andrea Sultien met haar project *Intensive care* (afbeelding 111 - 112).

*POST-MORTEMSELFIE*¹⁵⁸

De derde categorie foto's is van hele andere orde dan de privéfoto's en de kunstenaarsportretten. Sinds kort is een *smartphone* zelfportret, de zogenoemde *selfie*, een populaire vorm om je als 'fotograaf' te verankeren met de omgeving, sfeer of situatie. Sontag zei het feitelijk al in 1973: 'Het fotograferen is een van de belangrijkste middelen geworden om iets te beleven en de schijn te wekken dat je meedoet.'¹⁵⁹ Met name door de opkomst van sociale media is de selfie een noemenswaardige ontwikkeling in fotografie.¹⁶⁰ De meeste smartphones zijn tegenwoordig uitgerust met een hoogwaardige *front facing* camera waardoor het mogelijk is op elk gewenst moment een zelfportret te maken van de reflectie van een spiegel of op armlengte vanuit de hand. Begin dit jaar onderzocht Rikke Ehlers Nilsson, student aan het Sandberg Institute Master of Fine Arts, het onzichtbaar zijn in een maatschappij waar de (digitale) zichtbaarheid voortdurend toeneemt: *visible invisibility* (zichtbare onzichtbaarheid). Een belangrijke component in zijn onderzoek is de selfie, omdat het zelfportret niet langer wordt beschouwd als een

¹⁵⁸ Selfie: a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website. Taslim, Israt, Md. Zaki Rezwani. 'Selfie re-defined: self-(more/less)' *Wizcraft journal of language and literature*: vol. II: nr. IV, Maharashtra (2013): 82.

¹⁵⁹ Sontag. Over fotografie: 2012.

¹⁶⁰ In een studie van Photo District News, geeft Kathleen Hay een verklaring van de exponentiële groei van de selfie: At 11 p.m. PST on December 28, 2012, the number of selfies numbered at a noteworthy 5.5 million. At the same time, photos tagged 'me' completely eclipsed 'selfie' with a staggering 72.6 million self-portraits. G. Manikandan. in: *International Journal of Logistics & Supply Chain Management Perspectives*. Social media and mobile internet usage: relational study on teens and young adults. vol. 2, nr. 4, (Oktober – December 2013):610.

privéaangelegenheid, maar ook publiekelijk digitaal wordt gedeeld.¹⁶¹ Dit gaat tot op de dag van vandaag door met de expositie *Heleen van Royen: Selfmade* in het Letterkundig museum.¹⁶² De selfie bewijst dat Van Royen bestaat, maar dit kan ook voor onrust zorgen bij andere (vijftigjarige) vrouwen die zichzelf niet (half)naakt voor de spiegel fotograferen. Ik ben me bewust dat alle nieuwe dingen, zoals de selfie, met een bepaalde zorg en argwaan worden bekeken. Net als de vrees voor opkomst van sociale media, was dat was dat het geval voor analoge fotografie of faxen en bellen met bakelieten telefoons. Het onderscheidende is meestal de techniek, niet zozeer het waarom en het doel. Die vrees lijkt bij *post-mortemselfies* ook te spelen, alleen kan de techniek iets versterken, en de keuzebeperking (zowel in aantal te maken foto's als kosten) zorgt ervoor dat iedereen fotografeert en belt.

De mobiele camera werkt als een alomtegenwoordige registrator en te pas en te onpas wordt gebruikt om een moment vast te leggen. Maar is dit niet precies waarvoor fotografie is uitgevonden, het vastleggen van een moment?¹⁶³ Het verschil ligt uiteraard in de techniek en snelheid. Kodak kondigde het in feite al aan; u drukt op de knop, wij doen de rest. Dat is nu 'u drukt op het scherm, uw smartphone doet de rest'. Maar retourneren naar de fotowinkel en wachten op een nieuwe rolfilm zijn voorbij. De beperkingen en de kosten van een filmrolletje - er was ruimte voor een x aantal beelden en een rolletje was niet goedkoop, qua aanschaf, ontwikkeling en afdrukken - zijn geheel verdwenen, waardoor mensen veel sneller beslissen om iets te fotograferen. Wachten op het resultaat hoeft ook niet meer. De foto's zijn direct zichtbaar en inzetbaar voor allerlei doeleinden.

Toen ik op internet op zoek ging naar hedendaags beeldmateriaal over de dood, ontdekte ik bij toeval enkele post-mortemselfies: tieners die zichzelf fotografeerden naast hun overleden opa of oma. Opvallend aan deze foto's is dat de jongeren vrolijk kijken en (nog) niet bedroefd lijken om het verlies van hun grootouder(s). De (veelal) meisjes fotograferen de overledene zoals ook levende familieleden worden gefotografeerd,

¹⁶¹ Nilsson, Rikke Ehlers. *Notes on Imvisibility*. Masterthesis Sandberg Institute: Master of Fine Arts 2014.

¹⁶² De tentoonstelling *Heleen van Royen: Selfmade* is te zien van 16 mei tot en met 6 september 2014 in het Letterkundig Museum in Den Haag. Van Royen portretteert zichzelf meestal naakt voor de spiegel en neemt een selfie. De meer dan 200 zelfportretten geven een intieme kijk in het leven van de schrijfster. Fotografielkenner Hans Aarsman schreef een inleiding. Journalist Hugo Borst betichtte Van Royen van plagiaat, het werk zou te veel overeenkomen met de fotografie van Hester Scheurwater. HP /de tijd 27 mei 2014

<<http://www.hpdetijd.nl/2014-03-13/catfight-pussyshots-heleen-van-royen-vs-heleen-scheurwater/>>

¹⁶³ Een momentopname stond eind negentiende eeuw ook bekend als 'instantaneous' en heeft in het algemeen de betekenis dat de belichting te kort duurt om zonder sluitert te werken. Na circa 1900 hadden veel camera's een momentsluitert met aangegeven sluitertijden. Het begrip momentopname duidt op een sluitertijd tussen een halve seconde (circa 1860) en 1/25 seconde (circa 1890 - 1900) Het was een ontwikkeling die gelijk opging met de gevoeligheid van het beschikbare opname materiaal. Bij camera's met één sluitertijd staat al honderd jaar het merkteken 'M' voor 'moment'. Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 567.

zonder acht te slaan op het decor, laat staan dat er symbolen worden toegevoegd; het zelf staat centraal, de rest is achtergrond. In de *hashtags* bij de foto's spreken ze wél hun waardering uit: 'second to last time I saw my grandma. #rip #loveyou' en 'RIP grandma. Wish I had more time to get to know you. Life should've been easier. #rip #58 #whatalcoholwilldotoyou'(afbeelding 128 en 129). De vijf selfies zijn allemaal gemaakt in een verzorgingshuis of hospitaal. De omgeving is institutioneel en uniform terwijl de persoonlijkheid van de 'fotografen' levendig is. Anders dan in de negentiende en twintigste eeuw, waar de dode 'mooi' moest zijn, ligt de nadruk niet op mooie gelaatstrekken van de overledene, maar vooral op herkenning van zichzelf tegen een achtergrond, of dat nu in het park is of het doodsbed van oma. Het gaat om het benadrukken van het zelf in relatie tot een situatie.¹⁶⁴ Hoe die situatie eruitziet is later te zien als de selfie genomen is en doet er op dat moment niet zo toe, behalve als het gaat om de selfies met beroemdheden – die moeten er natuurlijk wel op staan. De meisjes lijken zich vooral bewust van hun eigen gelaatstrekken. Een guitige gezichtsuitdrukking, bijvoorbeeld een *duckface* (afbeelding 130), bevestigt de aanwezigheid bij de overledene maar in meerder mate de ijdelheid van de fotograaf.

De post-mortemselfie lijkt voornamelijk bedoeld om de fotograaf te verankeren in het beeld van de overledene. Net als bij de beginjaren van de post-mortemfotografie is de nabestaande – de hedendaagse selfiefotograaf – zich bewust van de dood van de ander. Maar anders dan toen is een post-mortemselfie een snelle, vluchtige registratie van een moment. Het licht, de symbolen, de kleding en de gebeurtenis schijnen aan het toeval te zijn overgeleverd, maar de foto wordt ook net zo gemakkelijk weer overgedaan als het resultaat niet is wat werd verwacht. Bij een post-mortemselfie lijken aspecten als symboliek, licht en kleding minder belangrijk dan voorheen en bevestigt juist die 'bewuste toevalligheid' van de foto de tijdelijke aard van een mensenleven. Deze selfies lijken de post-mortemfotografie realistischer te maken dan ooit en ze verschillen in die zin niet van andere selfies, bijvoorbeeld van artiesten, feestjes of fietstochtjes.

Een post-mortemselfie legt de nadruk op het leven versus de dood met meer accent op de nabestaanden. De nabestaande wordt door de selfie belangrijker dan de overledene. De beleving van de dood lijkt enerzijds verder van ons af te staan door het taboe, maar is anderzijds juist door de selfies onderdeel van ons leven, net als in andere periodes waarin de dood een wezenlijk onderdeel was van het dagelijkse leven. Een post-

¹⁶⁴Taslim en Rezwan. 'Selfie re-defined': 82.

mortemselfie is feitelijk een contradictie: je kunt geen selfie maken van je overleden-zelf. Het is aan anderen om van jou een post-mortemselfie te maken als je dood bent.

4 CONCLUSIE: LAATSTE WOORD

‘Onsterfelijkheid is nooit te bereiken, het is een droom, een illusie. Maar om ervoor te zorgen dat je in de werkelijkheid met die gedachten kunt leven, zul je verhalen moeten verzinnen waarin het slecht afloopt met mensen die onsterfelijk worden.’¹⁶⁵ Een meer realistische en bewuste manier om met onsterfelijkheid om te gaan, is de overledene op een post-mortemportret slapend af te beelden. Om ooit weer te ontwaken. Maar je wordt niet onsterfelijk, je wordt bewaard, zoals Nootboom opmerkte. Een post-mortemfoto is immers een geësceneerde tastbare herinnering aan een overleden dierbare en een momentopname van de laatste fase van een mensenleven.

De post-mortemfotografie heeft een rijke geschiedenis en in dit inventariserende onderzoek is getracht de ontwikkeling van de Nederlandse post-mortemfotografie vanaf 1839 tot heden weer te geven. De nadruk lag op het uiterlijk van het post-mortemportret; de positionering en kleding van de overledene, het decor en de gebruiksvoorwerpen met een al dan niet symbolische betekenis. De traditionele rol van het post-mortemportret is een herinnering- en rouwobject. In zowel de symboliek, doodskleding en functie staat deze herinneringscultuur centraal. Maar ik vroeg me ook af of een post-mortemfoto meer kan zijn dan een momentopname van de laatste levensfase of de pas ingetreden dood. Is het bijvoorbeeld een *rite de passage* waarmee de laatste transitie van een mensenleven wordt gemarkeerd? Of kan ze zelfs bijdragen aan een zekere mate van onsterfelijkheid? Op de post-mortemfoto wordt het (specifieke) moment vastgelegd waarop dierbaren de overgang maken van sterven naar doodgaan. Post-mortemfotografie is in dit opzicht mogelijk te beschouwen als een opzichzelfstaand ritueel en uniek overgangsmoment, vastgelegd door fotografie. Volgens Sontag zijn foto’s een manier om de realiteit, die wordt gezien als iets weerspannigs en onbereikbaars, gevangen te zetten en tot stilstand te brengen.¹⁶⁶ Het tot stilstand brengen zou ook kunnen opgaan voor de

¹⁶⁵ Citaat van Steinz, Pieter geciteerd door Bruin, Ellen de. *Onsterfelijkheid voor beginners. Alles wat je wilt weten over het eeuwige leven*. Amsterdam: Contact, 2009: 189.

¹⁶⁶ Sontag. *Over fotografie*: 192.

post-mortemfotografie; vooral de overledenen die slapend werden afgebeeld, zijn bevroren in een oneindig moment.

Hoewel de vorm en betekenis van post-mortemfotografie in anderhalve eeuw veranderd zijn, lijkt ze haar rituele betekenis te hebben behouden: in de negentiende eeuw verving het post-mortempotret vaak een nooit gemaakt levend portret, terwijl in de twintigste eeuw de dode als slapende wordt afgebeeld. Een eerste voorlopige aanname is dat dit element is overgewaaid vanuit Amerika. De Amerikaanse uitvaartcultuur was er veel meer dan de Nederlandse op gericht de dood zo mooi mogelijk te maken en juist daarom vooral dat aspect vast te leggen op een post-mortemfoto. Uit de explorerende analyse van *Secure the shadow* van Jay Ruby blijkt dat het post-mortempotret een aantal terugkerende karakteristieken heeft. Eerst natuurlijk de overledene, daarna bloemen en doodskisten en soms andere attributen als rozenkransen, kindertekeningen en struisvogelveren. De eerste onderzoeksresultaten wijzen uit dat de vroege Nederlandse post-mortemfotografie daar niet significant van afwijkt, maar bij gebrek aan kwantitatieve data is voorzichtigheid geboden. Op basis van de beschikbare en bestudeerde bronnen vielen wel enkele tijdsgebonden verschillen op, waardoor er een periodisering was aan te brengen. Het lijkt erop dat in de eerste periode (1839 - 1920) vooral het gezicht van de overledene prominent in beeld is, terwijl vanaf de tweede periode (1920 - 1970) de omgeving een steeds belangrijkere plaats krijgt. De dode wordt op de vroegste post-mortemfoto's met universele symbolen zoals het kruis en specifieke bloemen omgeven en incidenteel door de aanwezigheid van nabestaanden en persoonlijke bezittingen die de overledene persoonlijker maken. Deze persoonlijke benadering typeert wat mij betreft het groeiende besef van 'de dood van de ander' in de negentiende eeuw en dat de post-mortemfoto onderdeel wordt van het rouwproces, als object van herinnering.

De tweede en derde periode (respectievelijk 1920 - 1970 en 1970 - 2004) vertonen opvallende overeenkomsten, namelijk dat het rauwe, natuurlijke, realistische aspect van de dood daarin centraal staat. Samenhangend met deze voorlopige onderzoeksresultaten is dat de kenmerkende Nederlandse documentairefotografiestijl zich ook voortzet in de post-mortemfotografie: de foto's zijn 'toevallig', dynamisch en brengen het dagelijks leven in beeld. Maar door het taboe rond de dood (circa 1920-1980) waren de doodsbefleving en alles wat daarbij hoorde voornamelijk privé en mede daarom zijn de bronnen schaars in deze periode. De informatie die er wel is, laat bijvoorbeeld zien dat de doodskleding een persoonlijker karakter krijgt: halverwege de twintigste eeuw is het dragen van het zondagse pak gangbaar en vanaf het einde van die

twintigste eeuw krijgen overledenen hun favoriete kleding aan. Redenen voor deze ontwikkeling zijn naar mijn idee een meer persoonlijke funeraire beleving en de secularisering van de samenleving. Het zou kunnen dat de toename van de welvaart in de twintigste-eeuwse samenleving en de evenredig toenemende keuzevrijheid hebben bijgedragen aan een meer persoonlijke visie op het sterfproces en op wat daarna moet gebeuren. Voorbeelden zijn de teraardebestelling van discotheekeigenaar Manfred Langer en de reeks die Marrie Bot maakte van de 32-jarige Rotterdammer die overleed aan de ziekte van Hodgkin.

Het persoonlijke karakter van een post-mortemfoto wordt vanaf de eenentwintigste eeuw steeds belangrijker, hoewel de dood het liefst buiten de deur wordt gehouden, maar tegelijkertijd is er een Nederlands Uitvaartmuseum, diverse tentoonstellingen en televisieprogramma's die de dood onder de aandacht brengen. Vanaf de vierde periode (2004 – heden) onderscheiden digitale post-mortemfoto's zich van elkaar via verschillende technieken, perspectieven en het handschrift van de fotografen. Door de toenemende individualisering en afnemende religiositeit lijkt er in toenemende mate ruimte voor een persoonlijke documentatie en rituelen om de overledene te herinneren. Er is ook sprake van emancipatie. Was post-mortemfotografie en portretfotografie vroeger gebruikelijk bij welgestelden of beroemdheden, tegenwoordig legt de smartphone persoonlijkheden uit alle klassen uitgebreid vast met de (front facing) camera. Via onder andere een *selfie* worden voortdurend persoonlijke portretten gemaakt, inclusief van onze dierbare overledenen. De selfie stelt weliswaar het zelf centraal, maar de techniek speelt daarin ook een rol, want nu kun je een post-mortemfoto maken van een dierbare 'vanuit de hand'. Met direct resultaat en zonder al te veel overpeinzing en bedenkingen. De nabestaande speelt meer dan ooit een cruciale rol bij de laatste foto en lijkt zowel letterlijk als figuurlijk meer op de voorgrond te treden. Het ervaren en beleven van emoties en persoonlijke processen zijn mijns inziens ook te ontwaren bij het vastleggen van de rouwverwerking op een post-mortemfoto. Anders dan in de negentiende eeuw – waar de nabestaanden een passieve rol speelden – wordt de persoonlijke rouwverwerking van nabestaanden in beeld gebracht op de foto en de bijbehorende emotie toegelicht via *hashtags*. Maar de paradox van een post-mortemselfie is dat je geen selfie kunt maken van je overleden-zelf. Een prognose voor post-mortemfotografie zou in dit geval inhouden dat de vraag óf en welke keuzes je maakt om je eigen sterfproces te willen regisseren en vastleggen met een post-mortemfoto steeds

belangrijker wordt.¹⁶⁷ Hoe ver ga je in de vastlegging van je eigen dood? En wie heb je op het oog, jezelf of doe je het voor de nabestaanden? En toont deze nieuwe registratie van de laatste foto niet slechts een andere kant van de beleving van de dood, namelijk het besef van de eigen dood waaraan we voortdurend herinnerd worden door overleden dierbaren? De hedendaagse post-mortemselfie als de meest ultieme memento mori?

Dit inventariserende onderzoek naar post-mortemfotografie heeft bovenstaande voorlopige aannames opgeleverd en ter discussie gesteld. Tot slot geef ik enkele aanbevelingen: het is van groot belang om meer data - foto's, en dan met name die in het privédoemlein – te verzamelen, waarmee voorlopige conclusies bestendigd, aangescherpt of verworpen kunnen worden. Mijn aanbeveling is een grondig onderzoek in familie- en stadsarchieven naar portretten van overledenen. Voor deze masterscriptie voerde dit te ver. Genealogisch, sociologisch en historisch onderzoek naar de overledenen op de foto's en in de oeuvres van portretfotografen en kunstenaars kan meer achtergrondinformatie boven tafel krijgen waarmee de ontwikkeling van de post-mortemfotografie beter in beeld kan worden gebracht. Het tijdsbeeld, afkomst en cultuur zijn bepalende factoren op het gebied van post-mortemfotografie. Bij nader onderzoek zullen wellicht de overeenkomsten en verschillen tussen de vier periodes scherper in het vizier komen, waardoor het mogelijk is om te bepalen welk element in welke periode van meer belang werd geacht en vooral waarom. Met deze inventarisatie heb ik een aantal interessante aspecten ontdekt, maar ik denk ook dat meer informatie andere opmerkelijke vragen op zal roepen, bijvoorbeeld over de persoonlijke doodsbeleving. Deze persoonlijke benadering van het sterven, die zich allang aan het voltrekken is, heeft zich voorlopig als selfie vertaald in de (digitale)beeldcultuur van de dood.



LITERATUURLIJST

Abrahamse, Karin e.a. red. *Oases van rust. Geschiedenis van de Hilversumse begraafplaatsen*. Hilversum: Museum Hilversum, 2010.

Ariès, Philippe. *Het uur van onze dood. Duizend jaar sterven, begraven, rouwen en gedenken*. Amsterdam/Brussel 1987.

Ariès, Philippe. *Het beeld van de dood*. Nijmegen: SUN [1983] 1987.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, Hill & Wang, 1980.

Barnard, Marcel, Paul Post, red. *Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie*. Uitgeverij Meinema, Zoetermeer 2001.

Burgess, N.G. 'Taking portraits after death'. The photographic and fine art journal, (maart 1858): 80.

Batchen, Geoffrey. *Forget me not. Photography and remembrance*, New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Baudet, Thiery, Geert Mak. *Thuis in de tijd*. Prometheus/Bert Bakker, Amsterdam 2014.

Benjamin, Walter. 'A short history of photography, 1931'. Art Forum 6 (1977): 46-51.

Betterton, Rosemary. 'How do women look?' Feminist Review 19 (1985).

Borg, Meerten B., ter. 'Betekenis en beleving van de dood. Enkele cultuurhistorische opmerkingen.' Annalen van het Thijmgenootschap, jaargang 82, aflevering 4. Uitgeverij Ambo bv, Baarn, (1994): 25-31.

Boerdam, Jaap, Warna Oosterbaan. 'Martinius, Family Photographs – A Social Approach.' The Netherlands' Journal of Sociology, 16 (1980): 95-119. Elsevier Scientific

publishing Company, Amsterdam.

Bot, Marrie. *Een laatste groet. Uitvaart- en rouwrituelen in multicultureel Nederland*. Marrie Bot, Rotterdam 1998.

Bool, Filip, e.a. *Dutch Eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Stichting Fotografie in Nederland, 2007.

Boswell, John. *Overgeleverd aan vreemden. Het verlaten van kinderen in de Oudheid en de Middeleeuwen*. Amsterdam, 1990.

Brouwer, Rindert, Peter Henssen, red. *Over 25 jaar. De toekomst van de funeraire cultuur*. Zevenaar: De Terebinth, 2011.

Bruin, Ellen de. *Onsterfelijkheid voor beginners. Alles wat je wilt weten over het eeuwige leven*. Amsterdam: Contact, 2009.

Brunsting, Adriana. *Het streekdrachten boek*. Zwolle: Waanders Uitgevers, / Nederlands Openluchtmuseum Arnhem, 2007.

Bruno, Nicola e.a. 'Selfies, Reveal Systematic Deviations from Known Principles of Photographic Composition.' *Art & Perception* 2 (2014) 45–58.

Burkom, Frans van. *Leven in toen: vier eeuwen Nederlands interieur in beeld*. Amsterdam, Zwolle: Waanders, 2001.

Burns, Stanley. *Sleeping Beauty III. Memorial photography: The children*. New York: Burns Archive Press, 2011.

Cartier-Bresson, Henri. *Photoportraits*, London: Thames and Hudson, 1985.

Snoep, Derk Persant. *Dood en begraven. Sterven en rouwen 1700-1900* [tent. cat.] Utrecht: Centraal Museum, 1980.

Clarke, Graham. *The Photograph: a visual and cultural history*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Clark, David. red. *Sociology of Death: theory, culture, practice*. Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review. 1993.

Cock, Lucien de. *Geschiedenis van de dood. Rituelen en gewoonten in Europa*. Leuven: Uitgeverij Davidsfonds NV, 2006.

Collins, Randall. *Interaction Ritual Chains*. Princeton University Press, 2005.

Coppes, Niels. 'Het post-mortem-portret. De dood als sinister stilleven.' In: Fotografisch geheugen. nr. 76, (voorjaar 2002): 20-21.

Debo, Kaat. red. *Meesterlijk zwart in mode en kostuum*. [tent. cat.] Tiel: ModeMuseum Provincie Antwerpen / Lannoo, 2010.

Debo, Kaat. red. *Meesterlijk zwart in mode en kostuum*. Tentoonstellingsteksten, ModeMuseum Provincie Antwerpen 2010.

Dekker, Ton, Herman Roodenburg, Gerard Rooijackers, red. *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen: Uitgeverij Sun, 2000.

De Pascale, Enrico. *Dood en opstanding*. Gent: Ludion, 2008.

Design Academy Eindhoven, *Herinner Me*. 17 - 25 oktober 2009. [tent. cat.] DELA 2009.

Douglas, Mary. *Natural Symbols: Explorations in cosmology*. New York: Pantheon Books, 1970.

Dood en begraven. [tent. cat.] Enkhuizen: Zuiderzeemuseum, 2005.

Durkheim, Émile. *Essay on sociology and philosophy* (red. Kurt H. Wolff) New York, 1964.

- Elias, Norbert. *De eenzaamheid van stervenden in onze tijd*. Amsterdam: Meulenhoff, 1984.
- Erp, Hedy van, Iris Sikking. *De onschuldige mens. Fotoportretten van baby's van 1849 tot heden*. Masterscriptie Photographic studies, Universiteit Leiden. 2005.
- Erp Hedy van, Iris Sikking. *Baby. Picturing the ideal human, 1840-now*. [Ten. Cat.] Nederlands Fotomuseum, Rotterdam. 22 maart – 1 juni 2008. Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2008.
- Freund, Gisele. *Photography & Society*. London: Gordon Fraser, 1980.
- Fromm, Erich. *Dromen, sprookjes en mythen*. Utrecht: Bijleveld, [1951] 2010.
- Genep, Arnold van. *Rites de passage*. London: Routledge & Kegan Paul, [1909] 1965.
- Genep, Arnold van. In: Stephen Hugh-Jones. 'The symbolic and the real.' Lectures on religion and ritual. University of Cambridge, 2005.
- Ginkel, Rob van. 'Hollandse tonelen. Een etnologische verkenning', In: Nijs, T. de, E. Beukers. red. *Geschiedenis van Holland. 1795 tot 2000* Deel IIIb Hilversum: 2003, 621-694.
- Haijtema, Arno. 'De vele gezichten van de rouw Marrie Bot fotografeerde uitvaartrituelen.' *De Volkskrant*, 5 maart 1998, cultuur.
<<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/archief/article/detail/463071/1998/03/05/De-vele-gezichten-van-de-rouw-Marrie-Bot-fotografeerde-uitvaartrituelen.dhtml>>
- Heimbrock, Hans-Günter, H. Barbara Boudewijnse. *Current studies on rituals. Perspectives for the psychology of religion*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1990.
- Hockey, Jenny, Carol Komaromy, Kate Woodthorpe red. *The Matter of Death. Space, Place and Materiality*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Haasse, Hella S, Sydney Jackman. *Een vreemdelinge in Den Haag. Uit de brieven van Koningin Sophie der Nederlanden aan Lady Malet*. Amsterdam 1991.

Honnef, Klaus. 'Fotografie tussen kunst en consumentisme', In: *Kunst van de 20^e eeuw*, samenstelling Ingo F. Walther, Deel II. 2005.

Jager, Jef de. *Rituelen. Nieuwe en oude gebruiken in Nederland*. Utrecht: Het Spectrum, 2001.

Jansen, Mieke. 'Het levenloos gezicht. Koninklijke doodsportretten.' In: Nieuwsbrief, Nederlands Fotogenootschap, nr. 29 (juni 2000): 3-6.

Jeffrey, Ian. *Photography A concise History*. London: Thames and Hudson, 1991.

Jeffrey, Ian. *Het fotoboek*. Bussum: Uitgeverij THOTH, 2000.

Jong, Mart-Jan de. *Grootmeesters van de sociologie*. Den Haag: Boom Lemma uitgevers, 2011.

Keizer, Bert. *Tumult bij de uitgang. Leiden, lachen en denken rond het graf*. Rotterdam: Lemniscaat, 2013.

Kok, H.L. *Funerair lexicon. Encyclopedisch woordenboek over de dood*. Maastricht: Stichting Crematorium Limburg, 2000.

Krabben, Anja. red. *Doodgewoon. Doodsculturen en uitvaartmanieren*. Zutphen: Walburg pers, 2001.

Kürti, László. 'For the last time: the Hiltman-Kinsy post-mortem photographs, 1918-1920.' In: Visual Studies, vol. 27, nr. 1 (maart 2012): 91-104.

Leach, Edmund. 'Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development.' Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences, vol. 251, nr. 772, A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man (29 december 1966): 403-408.

Lee, Raymond L.M. 'The re-enchantment of time. Death and alternative temporality.' Time Society vol. 18 nr. 2/3, (2009): 387-408.

- Linkman, Audrey. *Photography and Death. Exposures*. London: Reaktion Books Ltd, 2011.
- Luyten, Margriet. *Stervelingen*. 's Hertogenbosch: Pels & Kemper, 2009.
- Manikandan, G. Social media and mobile internet usage: relational study on teens and young adults.' In: International Journal of Logistics & Supply Chain Management Perspectives, vol. 2, nr. 4, (Oktober – December 2013): 607-615.
- May*, 13 januari 1859 – 30 mei 1865. Utrecht: Kemink en Zoon, 1866.
- Mellor, Philip A, Chris Shilling. 'Modernity, Self-Identity and the Sequestration of Death.' Sociology, vol. 27, nr. 3, (1993): 411-431.
- Meyere, de, Ruijter. *Het grafmonument van Reinoud III van Brederode in de Grote Kerk te Vianen: een meesterwerk van de Utrechtse beeldhouwer Coby de Nole*. Utrecht: Matrijs, 2010.
- Mulder, Arjen. *Het fotografisch genoegen. Beeldcultuur in een digitale wereld*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennepe bv, 2000.
- Nilsson, Rikke Ehlers. 'Notes on Invisibility.' Masterscriptie Sandberg Institute, Amsterdam, Master of Fine Arts, 2014.
- Nooteboom, Cees. *Voorbije passages*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1981.
- Norton, Michael I., Francesca Gino. 'Rituals Alleviate Grieving for Loved Ones, Lovers and Lotteries.' Journal of Experimental Psychology: General (11 februari 2013), doi: 10.1037/a0031772.
- Noys, Benjamin. *The Culture of Death*. Oxford / New York: Berg, 2005.
- Paauw, Judith. *De fotogenieke dood. Ontwikkelingen in de Nederlandse dodenfotografie als sociaal fenomeen*, Amsterdam 1997. Bewerking van doctoraal scriptie Cultuursociologie in: Amsterdams Sociologisch Tijdschrift. vol. 25, nr. 4 (dec1998): 539-561.

Reeser, Pepijn. *Geen Nood! Al is de koning dood. Vormgeving en religie na het overlijden van leden van de koninklijke familie in de negentiende eeuw (1813- 1890)*. Masterscriptie politieke geschiedenis. Radboud Universiteit Nijmegen. 15 december 2008.

Reynaerts, Jenny. 'Schone slaapsters. Doodsportretten van vrouwen in de westerse kunst vanaf de Middeleeuwen'. *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* nr. 24 (2004): 182-196.

Roach, Mary. *Rigor Morris. Over de lotgevallen van de doden*. New York: Norton, 2003.

Robben, Antonius C.G.M. red. *Death, mourning and burial. A cross-cultural reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

Romanoff, Bronna d. 'Rituals and the grieving process', *Death studies*, vol.22, nr. 8, (1998) 697-711, doi: 10.1080/074811898201227.

Rosenblum, Naomi. *A world history of photography*. New York, 2007.

Ruby, Jay. *Secure the shadow, death and photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Ruigrok, Imke. *Doodgewoon!* [tent. cat.] Hilversum: Museum Hilversum, 2010.

Schäfer, Rudolf. *Visages de morts*. 1989.

Schmidt Siegfried J. in: Erll, Astrid, Ansgar Nünning red. *A companion to cultural memory studies*. Berlin / New York: De Gruyter, 2010.

Sinderen, Wim van, red. *Fotografen in Nederland. Een anthologie 1852-2002*. Ludion Amsterdam / Gent: Fotomuseum Den Haag, 2002.

Sliggers, Bert. *Naar het lijk: Het Nederlandse doosportret 1500-beden*. [tent. cat.] Teylers Museum Haarlem. Zutphen: Walburg Pers, 1998.

Smelik, Anneke. 'Mode en de media: van haute couture naar beeldcultuur.' In: Brand, Jan, José Teunissen, red. *De macht van mode. Over ontwerp en betekenis*, Arnhem: Terra ArtEZ Press, 2006.

Smith, Warren. 'Organizing Death: Remembrance and Re-collection.' Organization vol.13, nr.2, (2006): 225-244.

Sontag, Susan. *Over fotografie*. Amsterdam: De bezige bij, [1973] 2012.

Spruit, Ruud. *De dood onder ogen - Een cultuurgeschiedenis van sterven, begraven, cremen en rouw*. Houten, 1986.

Spierenburg, Pieter. *De verbroken betovering: mentaliteit en cultuur in pre-industrieel Europa*. Hilversum: Uitgeverij verloren BV, 1998.

Stanley, Liz, Sue Wise, 'The Domestication of Death: The Sequestration Thesis and Domestic Figuration.' Sociology, vol. 45, nr. 6, (november 2011): 947-962.

Swaving, Liza, Pim Westerkamp In: [tent. cat.] *De dood leeft*. Tropenmuseum. Amsterdam: KIT Publishers, 2011.

Taslim, Israt, Md. Zaki Rezwan. 'Selfie re-defined: self-(more/less)' Wizcraft journal of language and literature: vol. II: nr. IV, (2013) Maharashtra.

Teeter, Emily. 'Feathers' in: Willeke Wendrich. UCLA Encyclopedia of Egyptology. Los Angeles: University of Los Angeles, 2010: 1-7.

Tongeren, Louis van, red. *Vaarnel. Verschuivingen in vormgeving en duiding van uitvaartrituelen*. Kampen: Uitgeverij Gooi en Sticht, 2007.

Turner, Bryan S. *Religion and modern society. Citizenship, secularisation and the state*. Cambridge: Cambridge University press, 2011.

Verkaaik, Oskar. *Ritueel Burgerschap. Een essay over nationalisme en secularisme in Nederland*. Amsterdam: Askant, 2009.

Venbrux, Eric, Meike Hessels, Sophie Bolt, red, *Rituele creativiteit. Actuele veranderingen in de uitvaart- en rouwcultuur in Nederland*. Zoetermeer: Uitgeverij Meinema, 2008.

Visscher, Jacques de. 'Het wonder van de werkelijkheid: Symboliek, metafysica en scepsis bij Cornelis Verhoeven.' *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 64, nr. 1 Spiritualiteit en Transcendentie (2002): 97-123.

Vorst, Roland van der. *Hoop*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam uitgevers, 2009.

Wouterlood, Floris. *Stof zijt gij. Over doodgaan en het lichaam na de dood*. Uithoorn: Karakter Uitgevers, 2003.

Zeijden, Albert van der red, *Balans en perspectief van de Nederlandse cultuurgeschiedenis. Cultuurgeschiedenis van de Dood*. Amstedam / Atlanta: Rodopi, 1990.

Zwagerman, Joost. *Alles is gekleurd. Omzervingen in de kunst*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2011.

INTERVIEWS

Guus Sluiter, directeur Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover, Amsterdam.

21 januari en 9 maart 2014.

(momenteel werkzaam aan tentoonstelling over post-mortemfotografie)

Vincent Mentzel, fotograaf, 15 juli 2013. Magazine WIT / ELLE Decoration oktober 2013 in opdracht van het Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Hans Rooseboom, conservator Fotografie Rijksmuseum, Amsterdam.

11 februari 2014.

WEBSITES & DIGITAAL MATERIAAL

Krabben, Anja. Doodgewoon.

<<http://www.dood.nl/xtra.php3?id=18>>

Uitvaartfotografie

<<http://judithdemoed-uitvaartfotografie.nl>>

Uitvaartfotografie
<<http://www.adieufotografie.nl>>

Uitvaartfotografie
<<http://www.norbertgrobbe.nl/index.php?pgid=177>>

Uitvaartfotografie
<<http://laatsteherinnering.com>>

Uitvaartfotografie.
<<http://www.mentel.nl/rouwfotografie.php>>

The Sound of Silence, Christian Boltanski. Het Nederlands Fotomuseum.
<<http://www.youtube.com/watch?v=VvQUkBd6Vkw>>

Photomuseum. 11 december 2013.
<<http://www.photomuseum.nl/categorie/daguerreotype.html>>

Daguerreobase. 11 december 2013. <<http://www.daguerreobase.org>>
<<http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php>>

HP /de tijd. 27 mei 2014.
<<http://www.hpdetijd.nl/2014-03-13/catfight-pussyshots-heleen-van-royen-vs-heleen-scheurwater/>>

Tom Westeneng 25 april 2014. <<http://tomwesteneng.nl/bloemen.html>>

Pallant House Gallery. 2 april 2014.
<<http://www.ardenandanstruther.com/database/Visage-de-Morts.pdf>>

Internet archive. 17 maart 2014.
<<https://archive.org/details/photographicfine71854newy>>

Instituut voor sociale geschiedenis. 4 april 2014.
<<http://socialhistory.org/nl/collecties>>

BIJLAGEN

VOORLOPERS VAN POST-MORTEMFOTOGRAFIE

Zoals gezegd is het post-mortemfotoportret een voortzetting van reeds bestaande tradities van het doodsportret; in de dodencultuur van het christendom komen doodsportretten al in de elfde eeuw voor in de vorm van grafbeelden. In deze paragraaf geef ik een beknopt overzicht van de voorlopers van de post-mortemfotografie.

De eerste doodsportretten zijn geïdealiseerde portretten die geen gelijkenis met de overledene nastreefden.¹⁶⁸ In de christelijk dodencultuur werden vanaf de elfde eeuw tot ver in de middeleeuwen zogenoemde *gisanten* in de kerk opgesteld. Deze grafbeelden zijn veelal gisanten van geestelijken en heiligen: ‘Een niet werkelijke, rechtopstaande persoon met verticale plooien in zijn kleren en vaak met de ogen open, die vervolgens is omgekeerd en neergelegd, met zijn hoofd op een kussen: hij rust’, aldus Ariès.¹⁶⁹ De dood werd in die tijd gezien als een van de manifestaties van God: ‘God geeft en God neemt’.¹⁷⁰ De dood was overal en kwam doorgaans snel en pijnlijk. Geestelijken en edelen vonden na hun dood in de kerk een rustplaats die meestal met een grafbeeld werd verrijkt. Dergelijke beelden waren geen natuurgetrouwe weergaven, maar geïdealiseerde portretten met de ogen open en een gelukzalige glimlach op het gezicht (zie tombe Graaf Gerard IV, Roermond).

In de vijftiende en vroege zestiende eeuw benadrukken de *transi* – een sculptuur van een lichaam in de staat van ontbinding of een skelet – de tijdelijkheid van het aardse bestaan. *Transi* zijn eigenlijk *memento mori*: een weerspiegeling van de menselijke sterfelijkheid.¹⁷¹ Een unieke *transi*-tombe, die wordt toegeschreven aan de Utrechtse beeldhouwer Colyn de Nole († voor 1558), bevindt zich in de Grote Kerk van Vianen.¹⁷² Reinoud III van Brederode (1492-1556) en zijn vrouw liggen gebeeldhouwd boven op de tombe, en onder hen ligt een skelet waar (gouden) wormen uitkruipen.¹⁷³ Deze *transi*

¹⁶⁸ Ariès. *Het beeld van de dood*: 76.

¹⁶⁹ Ariès. *Het beeld van de dood*: 46.

¹⁷⁰ Linkman. *Photography and Death*: 14.

¹⁷¹ Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 18.

¹⁷² Jager, Jef de. *Rituelen. Nieuwe en oude gebruiken in Nederland*. Utrecht: Het Spectrum, 2001: 95 en Meyere, de, Ruijter. Het grafmonument van Reinoud III van Brederode in de Grote Kerk te Vianen: een meesterwerk van de Utrechtse beeldhouwer Colyn de Nole. Utrecht: Matrijs, 2010.

¹⁷³ Jager. *Rituelen*: 95. En Jef de Jager. 9 januari 2014. <<http://www.jefdejager.nl/dood.php>>

macabre is vervaardigd tussen 1540 en 1556 en herinnerde mensen aan hun sterfelijkheid, met als bovenliggend doel de verwijzing naar het onafwendbare ervan, iets waar men op elk moment op voorbereid moest zijn.

Vanaf de zestiende eeuw werd naast een grafmonument het geschilderde doodsportret een toegankelijke en goedkopere – maar nog altijd te duur voor de middenklasse – manier om de overledene af te beelden. Dit portretgenre is een realistische uitbeelding van een man of vrouw die zojuist gestorven is.¹⁷⁴ Doorgaans ligt de overledene op een bed of sofa en zijn alleen het hoofd en een deel van de borst te zien.¹⁷⁵ De ogen zijn veelal gesloten en de gevouwen handen houden wel of geen object vast. Ook zijn de gelaatstrekken van het dode lichaam vastgelegd, die anders zijn dan toen de persoon nog leefde, alsof de dood nog iets aan de persoonlijkheid toevoegt.

Een voorbeeld van een realistisch Nederlands doodsportret uit de zestiende eeuw is dat van Barthel Bruyn de Jonge. Een dode vrouw is liggend op een bed onder een deken afgebeeld.¹⁷⁶ Haar bleke huidskleur maakt duidelijk dat ze dood is. Die bleke huidskleur – de *pallida* – is in dit genre doodsportret hét onderscheidingssteken tussen een levend en een gestorven mens.¹⁷⁷ Daarnaast benadrukken het kwetsbare fragiele gezicht en de alledaagse, huiselijke omgeving de vergankelijkheid en tijdelijkheid van het menselijke bestaan. De dood is hier vriendelijker verbeeld dan de middeleeuwse sculpturen van ontbindende lijken dat doen. Volgens de Italiaanse kunsthistoricus Enrico De Pascale werd de dood vanaf de zestiende eeuw menselijker omdat er een relatie werd aangegaan met de levenden en droefenis en tederheid van de gezichten was af te lezen.¹⁷⁸ Het realistische geschilderde doodsportret wordt daarom ook gezien als een zachtaardige *memento mori*.

In de zeventiende eeuw werd het realisme verder doorgevoerd in het geschilderde doodsportret. Dit kwam bijvoorbeeld tot uiting in de uitbeelding van het kindje Jezus als lijkje.¹⁷⁹ Hiermee werd het toekomstige lijden van het kind aangekondigd. Volgens Ariès was deze toekomstverwachting of het duidelijke onderscheid tussen leven en dood een keerpunt in de opvatting over de dood. Maar de ontdekkingen als gevolg van wetenschappelijke vooruitgang hadden daarop wellicht meer invloed.

¹⁷⁴ Ariès. *Het beeld van de dood*: 183.

¹⁷⁵ Paauw, *De fotogenieke dood*: 543.

¹⁷⁶ Dodenportret (16^{de} eeuw) door Barthel Bruyn de Jonge, Koninklijke musea voor Schone Kunsten, Brussel.

¹⁷⁷ De Pascale. *Dood en opstanding*: 148-9.

¹⁷⁸ De Pascale. *Dood en opstanding*: 173.

¹⁷⁹ De Pascale. *Dood en opstanding*: 165.

Tot circa 1600 werden het leven en de dood beschouwd als twee aparte fenomenen, waartussen een onoverbrugbare afstand leek te bestaan.¹⁸⁰ De interesse van de medische wetenschap in lijkschouwing bracht een praktische omgang met de dood teweeg en er ontstonden anatomische lessen in de schilderkunst waarvan het bekendste Nederlandse voorbeeld het schilderij *De anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp* uit 1632 van Rembrandt is.¹⁸¹ Het fenomeen anatomische lessen markeerde de overgang van een religieus doodsportret naar een wereldlijk doodsportret.¹⁸² De studie van de menselijke anatomie veroorzaakte een andere omgang met het menselijk lichaam; zo was het hart ineens een spier die bloed door het lichaam pompt en niet langer slechts een symbool van liefde en vriendschap.¹⁸³ Deze ontwikkelingen hadden ook effect op de beeldende kunst. De dood werd nu gekoppeld aan het menselijk lichaam, bijvoorbeeld bij de door Peter Paul Rubens vlezig geschilderde *Graflegging van Sint Stefanus* (1615-1620), of bij *Vanitas* stillevens (circa 1650) van Jan Davidsz de Heem (1606-1684). Maar ook de dierlijke ingewanden op de diverse (vis)stillevens aan het einde van de zeventiende eeuw laten de anatomie van het leven zien. Kortom, het doodsportret kreeg door de anatomische ontwikkelingen en ontdekkingen een meer dagelijkse en menselijke vorm.

Terwijl in de zeventiende eeuw de dood rijkelijk werd afgebeeld op schilderijen werd de dood in de achttiende eeuw daarentegen afgebeeld als een mysterieus, spookachtig figuur, zodat ze niet prominent aanwezig was. Op het schilderij *Charon zet de schimmen de Styx over* van Pierre Subleyras is te zien hoe de dood in een vereenvoudigde stijl weergegeven werd door het te verhullen met witte doeken.¹⁸⁴ De schematische eenvoud en classicistische stijl van schilderijen en grafmonumenten passen goed bij deze tijd waarin de rede de overhand krijgt.¹⁸⁵ Een ander voorbeeld waarbij de dood op de achtergrond trad, is *De gestorven Arent van IJsendijk (1829-1830) in zijn wieg*, geschilderd door Jan Adam Kruseman (1804-1862) in 1830.¹⁸⁶ De baby lijkt te slapen. Een zware groene doek ligt over de kap van het wiegje en verhult het kindje. Het schilderij oogt

¹⁸⁰ Ariès. *Het beeld van de dood*: 191.

¹⁸¹ *De anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp* uit 1632 van Rembrandt van Rijn is onderdeel van de collectie van het Mauritshuis in Den Haag en aangekocht door het Rijk in 1828.

¹⁸² Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 25.

¹⁸³ Kok. *Funerair Lexicon*: 115.

¹⁸⁴ Pierre Subleyras, *Charon zet de schimmen de Styx over* (18^{de} eeuw), Louvre, Parijs.

¹⁸⁵ Cock, Lucien de. *Geschiedenis van de dood. Rituelen en gewoonten in Europa*. Leuven: Uitgeverij Davidsfonds NV 2006: 293-6.

¹⁸⁶ *De gestorven Arent van IJsendijk (1829-1830) in zijn wieg*, geschilderd door Jan Adam Kruseman (1804-1862), in 1830. Collectie Centraal Museum Utrecht.

<http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=Arent+van+IJsendijk+&img_only=1#o:1735>

eenvoudig en sober, maar is toch sferisch, gevoelig en aandoenlijk. De lichtval op de wieg staat wellicht symbool voor de zonsop- en ondergang, vergelijkbaar met de levenscyclus, van de wieg tot het graf. De schijnbare afwezigheid van de dood past goed bij de wisselende doodsbewering in de achttiende eeuw; afwezigheid werd afgewisseld met aanwezigheid, maar beide elementen waren altijd in meerdere of mindere mate aanwezig. Volgens historicus Pieter Spierenberg zou het begin van het verhullen van de dood samenhangen met ‘een toegenomen bewustzijn van de uniciteit van elk individu. Hoe sterker dat besef leeft, hoe pijnlijker het is om zo’n onvervangbaar persoon te zien heengaan.’¹⁸⁷ Dit bewustzijn blijft zich gedurende de negentiende eeuw ontwikkelen.

Vanaf de negentiende eeuw ontstond er een scheiding in publieke en private ideeën over de dood en het leven. Die scheiding voltrok zich enerzijds langs juridische, anderzijds langs kunsthistorische lijnen. Mede door de Wet op de lijkbezorging (1827) werd begraven namelijk een overheidstaak. Ook moesten de lijken buiten de kerk begraven worden – op het kerkhof of gemeentelijke begraafplaatsen – en raakten gedenktekens in zwang. Het uiterlijk van de nieuwe begraafplaatsen was gebaseerd op stijlkenmerken van de Romantiek.¹⁸⁸ Twee bekende begraafplaatsen van Nederland zijn in deze Romantische stijl ontworpen: Kleverlaan in Haarlem en Zorgvlied in Amsterdam. Zorgvlied werd in 1870 in gebruik genomen en gebouwd in de stijl van een Engelse Romantische landschapstuin, naar een ontwerp van tuinarchitect Jan David Zocher jr. (1791-1870). Voor Kleverlaan werden de eerste schetsen gemaakt door Jan David Zocher sr. (1763-1817) en uitgevoerd door zijn zoon en de tuinarchitect Leonard Springer (1855-1940). Overledenen konden hier vanaf 1832 worden begraven.¹⁸⁹

De Romantiek zorgde in de negentiende eeuw eveneens voor een opleving van de meer persoonlijke funeraire cultuur in het algemeen en het doodsportret in het bijzonder.¹⁹⁰ Geschilderde doodsportretten van ‘gewone’ mensen en met name van kinderen raakten in de mode. Net als voor de negentiende eeuw was er door infecties of andere complicaties in het kraambed en beperkte medische kennis was er relatief veel kindersterfte. Ouders hadden daarom haast om hun pasgeborenen te laten portretteren. Als het kind overleed voordat zijn portret gemaakt was, dan werd meestal een

¹⁸⁷ Spierenberg, Pieter. *De verbroken betovering: mentaliteit en cultuur in pre-industrieel Europa*. Hilversum: Uitgeverij verloren BV, 1998: 201.

¹⁸⁸ Abrahamse, Karin e.a. red. *Oases van rust. Geschiedenis van de Hilversumse begraafplaatsen*. Hilversum: Museum Hilversum 2010: 13.

¹⁸⁹ Website van de Haarlemse gemeentelijke begraafplaatsen. 18 april 2014.

<<http://www.hiernaahaarlem.nl>>.

¹⁹⁰ Kok. *Funerair Lexicon*: 31.

doodsportret gemaakt of werd zijn beeltenis toegevoegd aan een groepsportret, bijvoorbeeld als engel: 'Bij groepsportretten gaat het niet om uitbeeldingen van het kind in eigenlijke zin, maar om de verbeelding van de kinderziel met bijvoorbeeld vleugels of als engel'.¹⁹¹ Het overleden kind werd ook wel als portret in het portret afgebeeld.¹⁹² Rouwen werd meer en meer een privézaak op een zelfgekozen moment.¹⁹³ Zowel bij de elite als de lagere klassen werd de dood eerst een kwestie binnen het gezin en daarna een zaak van de naaste familie.¹⁹⁴ Diverse familieportretten uit die tijd laten een huilende vader zien die treurt om het verlies van zijn gestorven vrouw. Zijn kinderen staan aan zijn zijde, maar het verdriet is vooral bij de vader aanwezig.¹⁹⁵ Volgens Cappers was het familieportret van Bartholomeus Weddik door Adriaan De Lelietekenend voor een ommezwaai in de doodsbeleving, waarbij het besef doordrong dat de dood je kon beroven van diegene van wie je houdt.¹⁹⁶ Bovendien kwam er ruimte voor openlijke of voor anderen zichtbare rouw. Familieportretten kregen een plaats in het dagelijkse leven van het gezin en konden desgewenst in of uit het zicht gehaald worden.¹⁹⁷ De vermeerderde aandacht voor rouwgebruiken nam met de nieuwe uitvinding fotografie alleen maar toe. De nagedachtenis kon gefotografeerd en bewaard worden, maar wellicht belangrijker; net als de overledene.¹⁹⁸

¹⁹¹ Citaat van Babtist Bedaux, Jan. 'KinderrooP' *Vitrine* 8 (1995): 27 geciteerd door Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 97.

¹⁹² J. Van Teylingen, Portret van een echtpaar met hun twee kinderen.

¹⁹³ Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 15.

¹⁹⁴ Spierenburg. *De verbroken betovering*: 195.

¹⁹⁵ Adriaan de lelie, Bartholomeus Weddink en zijn gezin bij de kist van zijn vrouw 1796. Collectie Centraal Museum Utrecht.

¹⁹⁶ Het familieportret van Bartholomeus Weddik door Adriaan De Lelie bevindt zich in een particuliere collectie.

¹⁹⁷ Cappers in: Sliggers. *Naar het lijk*: 26.

¹⁹⁸ Ariès. *Het beeld van de dood*: 217.

NEDERLANDSE FOTOGRAFIE IN VOGELVLUCHT

In de uitgave *Fotografen in Nederland, een anthologie 1852-2002* schrijft conservator van het Fotomuseum Den Haag, Wim van Sinderen dat de ‘echte’ geschiedenis van de Nederlandse fotografie nog geschreven en gebundeld moet worden, en vermoedelijk nog jaren op zich zal laten wachten. Deze publicatie geeft via 226 lemma’s een goed overzicht van de belangrijkste Nederlandse fotografen in relatie tot de sociaal-maatschappelijke situatie. In 2007 verscheen de *Dutch Eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*. Dit overzichtswerk richt zich op fotografie die kenmerkend is voor Nederland. Ook in deze publicatie wordt aangegeven dat de geschiedenis nog maar ten dele is geschreven. Niettemin volgt op basis van deze overzichten in de volgende paragrafen een beknopte weergave van de opvallendste Nederlandse fotografiestijlen en kenmerken. Dit overzicht biedt een basis voor de positionering van de ontwikkeling van de post-mortemfotografie.

De ontwikkeling van de Nederlandse fotografie in de negentiende eeuw verschilt niet veel van die in andere westers landen. Daguerreotypie,¹⁹⁹ stereofotografie²⁰⁰ en carte-de-visite²⁰¹ werden op ongeveer dezelfde momenten aangekondigd en geïntroduceerd als elders, respectievelijk in 1839, 1851 en 1854.²⁰² Pioniers als Eduard Isaac Asser (1809-1894), Jacob Olie (1834-1905), Maurits Verveer (1817-1903), Pieter Oosterhuis (1816-1885), Katharina Eleonore Behrend (1888-1973) en Emmy Andriessse (1914-1953) maakten zich ook in Nederland het vak eigen. Een nieuwe kunst- en beeldvorm werd tot ontwikkeling gebracht en het beroep van fotograaf ontstond. Veelvoorkomende thema’s

¹⁹⁹ De daguerreotypie is een van de eerst fotografische processen, ontwikkeld door de Fransman Louis Daguerre en wereldkundig gemaakt in augustus 1839. Bij daguerreotypie werd een gepolijste en met Jodide bewerkte verzilverd koperen plaat gebruikt als beeldrager. De plaat werd belicht in een houten kast met lens, de zogenaamde camera obscura. Deze belichte zilveren plaat leverde na blootstelling aan warme kwikdampen zeer contrastrijke positieve beelden. De beelden waren superieur aan alles daarvoor. Omdat er geen negatief werd gebruikt, was het niet mogelijk om meer afdrukken te maken. Een daguerreotypie is altijd uniek.

Photomuseum. 11 december 2013. <<http://www.photomuseum.nl/categorie/daguerreotype.html>> en Daguerreobase. 11 december 2013. <<http://www.daguerreobase.org>>

²⁰⁰ Stereofotografie: omdat onze ogen iets uit elkaar staan, vormt het ene oog een ander perspectief dan het andere oog. Die perspectiefverschillen interpreteren onze hersenen als diepteverschillen. Bij stereofotografie is dat principe nagebootst. De camera heeft twee objectieven die 65 mm uit elkaar staan. Analooq aan stereogeluid moeten beide kanalen (lees opnamen) gescheiden blijven. Het hulpmiddel om de foto’s te bekijken is de stereoscoop of stereokijker. Om het linkerbeeld niet te verwarren met het rechterbeeld is een scheidingwandje in de stereoscoop aangebracht. Twee loepen in de stereoscoop vergroten het beeld. Onze hersenen vertalen de waargenomen perspectiefverschillen als diepte.

Bool, Flip e.a. *Dutch Eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*. Zwolle: Waanders Uitgevers/Stichting Fotografie in Nederland, 2007: 568.

²⁰¹ Carte-de-visite: de eerste op grote schaal geproduceerde fotokaart, in het formaat van een visitekaartje. Het werd geïntroduceerd in 1854, maar werd pas populair in de periode van 1859 tot na de eeuwwisseling. De buitenafmetingen waren 2 ½ x 4 ½ inch (6,4 x 11,5 cm). Deze noot zag ik al eerder!

²⁰² Asser, Saskia. in: Bool. *Dutch Eyes*: 58.

uit die tijd zijn stilleven, portretten en stadsgezichten. Een opvallend oeuvre is dat van Behrend, dat het karakter heeft van een notitieblok uit de privésfeer.²⁰³

De belangrijkste gebeurtenis voor inbedding van fotografie in het dagelijks leven was de eerste betaalbare camera met een (papieren) rolfilm erin van de Amerikaanse firma Kodak in 1888. Als het rolletje vol was, dan moest de hele camera teruggestuurd worden naar de fabriek, waar de film ontwikkeld werd. De foto's werden daarna geretourneerd, samen met de van een nieuwe rol voorziene camera. Onder de wervende slogan: "You push the button, we do the rest" (U drukt op de knop, wij doen de rest) gaf Kodak de amateurfotografie een enorme impuls.²⁰⁴ De fotografie werd door deze rolfilm pas later (vanaf 1900) op grotere schaal beschikbaar voor de amateur. Vervolgens werd in 1907 het fotografische procedé autochroom geïntroduceerd en kwam ook kleurenfotografie voor het eerst binnen bereik van iedere (amateur)fotograaf.²⁰⁵ Het aantal chromoplaten valt in het niet bij de hoeveelheden zwart-witmateriaal die tot ver in de jaren 1930 werden verkocht. Dit had veel te maken met de hoge prijs en de lagere lichtgevoeligheid.²⁰⁶

De fotografie van George Hendrik Breitner (1857-1923) en Willem Witsen (1860-1923) is kenmerkend voor de Nederlandse stijl aan het begin van de twintigste eeuw; hun dynamische schilderijstijl zette zich voort in fotografie.²⁰⁷ Met zijn foto's en levendige schilderijen van het Amsterdamse straatbeeld bracht Breitner rond 1900 de sociale aspecten van de maatschappij in beeld. Witsen bracht de natuurlijke stemmingen van zijn modellen in beeld.²⁰⁸ Breitner en Witsen waren geïnteresseerd in nieuwe visuele ervaringen gebaseerd op hun gevoel en temperament als kunstenaars, en wisten als een van de eersten een vertaling te maken naar het medium fotografie.²⁰⁹ Ze waren voorlopers van de Nieuwe Fotografie. De periode 1925–1945 kenmerkt zich door de balans tussen vernieuwing en traditie.²¹⁰ De fotografiewereld was ingedeeld in twee groepen: 'picturalisten', fotografen die het om een mooi plaatje te doen was, liefst met

²⁰³ Boom, Mattie in: Bool. *Dutch Eyes*: 95.

²⁰⁴ fl. 10,00 in 1840 komt overeen met een koopkracht van €102 anno 2014.

Instituut voor sociale geschiedenis. 4 april 2014. <<http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php>>

²⁰⁵ Een autochroom bestaat uit een glasplaat waarop minuscule, in drie kleuren (oranje, violet en groen) geleverde aardappelzetmeelkorrels zijn aangebracht. Daaroverheen werd een gewone panchromatische zwart-witnegatiefemulsie aangebracht. Voordat het licht de emulsie bereikte, passeerde het de gekleurde aardappelzetmeelkorrels, die al een filter of raster dienen – volgens het principe dat iedere kleur zijn complement absorbeert en andere doorlaat. Rooseboom, Hans. in: Bool. *Dutch Eyes*: 2007: 116.

²⁰⁶ Rooseboom in: Bool. *Dutch Eyes*: 117.

²⁰⁷ Leijerzapf, Ingeborg in: Bool. e.a. *Dutch Eyes*: 105.

²⁰⁸ Leijerzapf in: Bool. *Dutch Eyes*: 111-112.

²⁰⁹ Leijerzapf in: Bool. *Dutch Eyes*: 112.

²¹⁰ Bool. *Dutch Eyes*: 147.

een zweem van schilderkunstige verstillings, en de ‘modernisten’, de beoefenaars van de Nieuwe Fotografie²¹¹ die door middel van formele experimenten – close-ups, beeldafsnijdingen, montage – de specifieke mogelijkheden en kwaliteiten van de fotografie wilden benadrukken.²¹² Kunsthistoricus W. Jos de Gruyter (1899-1979) vatte deze vooroorlogse stromingen samen in een treffend beeld: de picturalisten die een ‘snorrende poes voor het knusse haardvuur’ vastlegden en de modernisten die in plaats daarvan ‘alle merkwaardigheden van een poezenvacht’ lieten zien.²¹³ Tot de eerste groep behoren picturale fotografen als Bernard Eilers (1878-1951) met zijn sfeerbeelden, Henri Berssenbrugge (1873-1959) met zijn portretten van de culturele elite van Nederland en Richard Tepe (1864-1952) met zijn natuurfoto’s. En tot de tweede groep behoren fotografen als Piet Zwart met zijn typografische fotografiestijl, de portretten van Paul Citroen en de sterke contrasten van Henk van der Horst.²¹⁴ Deze fotografiestijl zou in Nederland na de oorlog plaatsmaken voor een meer realistische en tegelijkertijd zeer succesvolle groepering: documentairefotografie.

Kenmerkend voor de gloriejaren van de Nederlandse fotografie (jaren 1950) was dat de camera werd ingezet als ‘een scherp oog dat niets verhullend en onversneden de waarheid in beeld bracht’.²¹⁵ Het was fotografie als regisserende en documentaire kracht, maatschappelijk geëngageerd en op de mens gericht. Fotografen als Sem Presser (1917-1986), Kryn Taconis (1918-1979), Cas Oorthuys, Eva Besnyö (1910-2003), Maria Austria (1915-1975), Aart Klein (1909-2001), Carel Blazer (1911-1980), Charels Breijer (1914-2011) en Ad Windig (1912-1996) zijn voorbeelden van deze eerste generatie Nederlandse fotografen die aanzien kregen in het buitenland met hun ‘mensenfotografie’.²¹⁶ De straat is niet weg te denken uit de naoorlogse fotografie. De welvaart nam toe, maar het consumentisme had nog niet de omvang van tegenwoordig. Woningen waren klein en

²¹¹ Kenmerkend voor deze Nieuwe Fotografie is de interesse in kruisbestuiving met andere kunstdisciplines.

²¹² De internationale term voor deze meer sociale fotografie is *New Photography*. Jeffrey, Ian. *Photography a concise history*. London: Thames and Hudson, 1991: 110.

²¹³ Sinderen, Wim van, red. *Fotografen in Nederland. Een anthologie 1852-2002*. Ludion Amsterdam / Gent: Fotomuseum Den Haag, 2002: 9.

²¹⁴ Deze Nieuwe Fotografie vond aansluiting bij de internationale stroming genaamd de Nieuwe Zakelijkheid (1919-1933). Fotograaf Renger-Patzsch somde op wat die stroming volgens hem inhield: “Het geheim van een goede foto, die net als ieder ander kunstwerk artistieke waarde kan hebben, ligt in het realisme ervan. De fotografie beschikt over betrouwbare middelen om een indruk weer te geven van de natuur, een plant, een dier, werkstukken van metselaars of beeldhouwers, creaties van ingenieurs en technici”. Bovendien smeekt hij zijn collega-fotografen: “Laten we de kunst overlaten aan kunstenaars en de middelen van de fotografie gebruiken om foto’s te maken die het alleen moeten hebben van hun fotografische kwaliteit en niet terug hoeven te grijpen op de kunst”

Honnef, Klaus. ‘Fotografie tussen kunst en consumentisme’, in: *Kunst van de 20^e eeuw*, samenstelling Ingo F. Walther, Deel II. 2005: 637.

²¹⁵ Sinderen. *Fotografen in Nederland*: 10.

²¹⁶ Sinderen. *Fotografen in Nederland*: 10.

schaars en er werd veel tijd op straat doorgebracht. Fotografen stelden scherp op groepjes jongeren die er rondhingen of kropen dicht op de huid van exotische vreemdelingen.²¹⁷ Vanaf ongeveer 1950 werd het mogelijk om zelf de rolletjes te verwisselen, en dan verschijnen ook de fotowinkels waar camera's en (kleuren)films te koop zijn en de foto's ontwikkeld en afgedrukt worden.²¹⁸ Tot de jaren 1960 domineerde zwart-witfotografie. Met de introductie van subtractieve naast de additieve kleurmening is een toename van kleurenfotografie te zien.²¹⁹

Naast de kleurenfotografie is er een ander element dat van invloed is op de ontwikkeling van de fotografie: het perspectief. Er is onderscheid te maken tussen drie perspectieven: van boven, van onder en op ooghoogte. De Duits-Amerikaanse fotograaf en kunstenaar John Gutmann (1905-1998) stond bekend om de *worm's-eye view*²²⁰ – het van onderaf fotograferen – dat in de Nederlandse fotografie kikvorsperspectief of kikkerperspectief wordt genoemd. In tegenstelling tot het vogelperspectief – waarbij het object van bovenaf gefotografeerd wordt – bevindt de camera bij het kikkerperspectief zich lager dan het object zelf. Wanneer de fotograaf op ooghoogte fotografeert, bevinden de objecten zich op gelijke hoogte.

De documentairefotografiestroming zette zich voort tot ver in de jaren 1980 en fotografen documenteerden onder meer de Studentenbezetting (1969), acties van de Dolle Mina's (1970-77) en de kroning van prinses Beatrix (1980). Tot de tweede generatie 'mensenfotografen' behoren onder anderen Ed van der Elsen (1925-1990), Dolf Toussaint (1924), Dolf Kruger (1923) en Violette Cornelius (1919-1998).²²¹ Tot die tijd werkten fotografen nog in de donkere kamers, in de jaren 1990 traden er drie grote veranderingen op die de doka als het ware verplaatste naar buiten, de woon- en of werkkamer of zelfs naar de te fotograferen plek of persoon zelf. Dit waren de digitalisering van het medium, de brede omarming van fotografie als beeldende kunstvorm, en de oprichting van instituten, musea en organisaties ter ontwikkeling van de fotografie.²²²

De acceptatie van de fotografie als medium binnen de beeldende kunst nam

²¹⁷ Veen, Anneke van in: Bool. *Dutch Eyes*: 284.

²¹⁸ *Dood en begraven*. [tent. cat.] Enkhuizen: Zuiderzeemuseum, 2005.

²¹⁹ Subtractieve kleurmengsysteem werkt met lagen over elkaar, waarbij alleen kleuren zijn weg te halen. In de praktijk het meest gebruikt bij kleurendrukwerk en kleurenfoto's. Het uitgangspunt is wit licht, de basiskleuren (CYM) filteren de RGB kleuren uit het witte licht. De additieve kleurmenging gaat uit van zwart en hier worden de basiskleuren (RGB) bij elkaar 'opgeteld'. Bool. *Dutch Eyes*: 566.

²²⁰ Rosenblum, Naomi. *A world history of photography*. New York, 2007: 524.

²²¹ Sinderen. *Fotografen in Nederland*: 10.

²²² Gierstberg, Frits in: Bool. *Dutch Eyes*: 12.

tegen het einde van de jaren 1990 een zodanige hoge vlucht dat ze in galerie- en museumtentoonstellingen en op kunstbeurzen dominant werd. Fotografie werd samen met video internationaal gezien het contemporaine kunstmedium bij uitstek. In deze ontwikkelingen schuilt een opvallende paradox: tegenover de toegenomen vluchtigheid van het fotografische beeld als gevolg van de digitalisering, plaatsten fotografen en beeldend kunstenaars de foto juist als een verzamelbaar, met veel ambachtelijkheid en zorg gemaakt *object*.²²³ Ze werd als meer autonoom, dat wil zeggen ‘kunst’ gezien, en minder een toegepast medium.²²⁴ Fotografische beelden konden worden bewerkt met computerprogramma’s. Photoshop, dat in 1990 op de markt kwam, is een van de meest gebruikte softwareprogramma’s voor beeldbewerking.²²⁵ Digitalisering van foto-, video-, film- en televisiebeeld maakte een grote en snelle verspreiding mogelijk. Ook de bloeiende tijdschriftenmarkt en de hoeveelheid reclamebeelden in de openbare ruimte droegen bij aan het idee dat communicatie vooral via beeld verloopt.²²⁶ De digitale technologie heeft het werken met/en combineren van verschillende media vergemakkelijkt en goedkoper gemaakt. Deze toegenomen beeldcultuur is complex en multimediaal.²²⁷ Inhoudelijk gezien veranderde er veel vanaf die periode: de documentairefotografie ontwikkelde zich tot internationaal (top)niveau en de genres portret en landschap kregen een opleving.²²⁸ Fotografen als Anton Corbijn, Rineke Dijkstra, Inez van Lamsweerde/Vinoodh Matadin, Bertien van Manen en Erwin Olaf zijn voorbeelden van fotografen die tot deze internationale top behoren.²²⁹ Door de technische vernieuwingen en ontwikkelingen in de massamedia verandert het beroep van de fotograaf voortdurend. Volgens Frits Gierstberg, conservator van het Nederlands Fotomuseum, bevindt de fotografie zich op een omslagpunt: ‘Weten we straks nog *wat* fotografie is, *waar* fotografie is?’²³⁰

Sinds kort is een *smartphone* zelfportret, de zogenoemde *selfie*, een populaire vorm om je als ‘fotograaf’ te verankeren met de omgeving, sfeer of situatie. Met name door de opkomst van sociale media is de selfie een noemenswaardige ontwikkeling in

²²³ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 26.

²²⁴ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 26. En Mulder, Arjen. *Het fotografisch genoeg. Beeldcultuur in een digitale wereld*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennep bv, 2000: 11.

²²⁵ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 12.

²²⁶ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 13.

²²⁷ Smelik, Anneke. ‘Mode en de media: van haute couture naar beeldcultuur.’ In: Brand, Jan, José Teunissen, red. *De macht van mode. Over ontwerp en betekenis*, Arnhem: Terra ArtEZ Press, 2006: 153.

²²⁸ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 12.

²²⁹ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 12.

²³⁰ Gierstberg in: Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 46.

fotografie.²³¹ De meeste smartphones zijn tegenwoordig uitgerust met een hoogwaardige *front facing* camera waardoor het mogelijk is op elk gewenst moment een zelfportret te maken van de reflectie van een spiegel of op armlengte vanuit de hand. In 2013 is selfie tot het woord van het jaar verkozen door Oxford Dictionaries.²³² Begin dit jaar onderzocht Rikke Ehlers Nilsson, student aan het Sandberg Institute Master of Fine Arts, het onzichtbaar zijn in een maatschappij waar de (digitale) zichtbaarheid voortdurend toeneemt: *visible invisibility* (zichtbare onzichtbaarheid). Een belangrijke component in zijn onderzoek is de selfie, omdat het zelfportret niet langer wordt beschouwd als een privéaangelegenheid, maar ook publiekelijk digitaal wordt gedeeld.²³³ Dit gaat door op de dag van vandaag met de expositie *Heleen van Royen: Selfmade* in het Letterkundig museum.²³⁴ Die mobiele camera werkt als een alomtegenwoordige registrator en wordt te pas en te onpas gebruikt om een moment vast te leggen. Maar is dit niet precies waarvoor fotografie is uitgevonden, het vastleggen van een moment?²³⁵ Het verschil ligt uiteraard in de techniek en snelheid. Kodak kondigde het in feite al aan; u drukt op de knop, wij doen de rest. Dat is nu ‘u drukt op het scherm, uw smartphone doet de rest’. Maar retourneren naar de fotowinkel en wachten op een nieuwe rolfilm zijn voorbij. De foto’s zijn direct inzetbaar voor allerlei doeleinden.

²³¹ In een studie van Photo District News, geeft Kathleen Hay een verklaring van de exponentiële groei van de selfie: At 11 p.m. PST on December 28, 2012, the number of selfies numbered at a noteworthy 5.5 million. At the same time, photos tagged ‘me’ completely eclipsed ‘selfie’ with a staggering 72.6 million self-portraits. G. Manikandan. in: *International Journal of Logistics & Supply Chain Management Perspectives*. Social media and mobile internet usage: relational study on teens and young adults. vol. 2, nr. 4, (Oktober – December 2013):610.

²³² Bruno, Nicola e.a. ‘Selfies’ Reveal Systematic Deviations from Known Principles of Photographic Composition. *Art & Perception 2* (2014): 45-58.

²³³ Nilsson, Rikke Ehlers. *Notes on Imvisibility*. Masterthesis Sandberg Institute: Master of Fine Arts 2014.

²³⁴ De tentoonstelling *Heleen van Royen: Selfmade* is te zien van 16 mei tot en met 6 september 2014 in het Letterkundig Museum in Den Haag. Van Royen portretteert zichzelf meestal naakt voor de spiegel en neemt een selfie. De meer dan 200 zelfportretten geven een intieme kijk in het leven van de schrijfster. Fotografeer Hans Aarsman schreef een inleiding. Journalist Hugo Borst betichtte Van Royen van plagiaat, het werk zou te veel overeenkomen met de fotografie van Hester Scheurwater. HP /de tijd 27 mei 2014

<<http://www.hpdetijd.nl/2014-03-13/catfight-pussyshots-heleen-van-royen-vs-heleen-scheurwater/>>

²³⁵ Een momentopname stond eind negentiende eeuw ook bekend als ‘instantaneous’ en heeft in het algemeen de betekenis dat de belichting te kort duurt om zonder sluitert te werken. Na circa 1900 hadden veel camera’s een momentsluitert met aangegeven sluitertijden. Het begrip momentopname duidt op een sluitertijd tussen een halve seconde (circa 1860) en 1/25 seconde (circa 1890 - 1900) Het was een ontwikkeling die gelijk opging met de gevoeligheid van het beschikbare opname materiaal. Bij camera’s met één sluitertijd staat al honderd jaar het merkteken ‘M’ voor ‘moment’. Bool, e.a. *Dutch Eyes*: 567.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, niet elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

© Annelies Sinke, 2014.