Brussels Studies

La revue scientifique électronique pour les recherches sur Bruxelles / Het elektronisch wetenschappelijk tijdschrift voor onderzoek over Brussel / The e-journal for academic research on Brussels

Collection générale | 2012

Fotografische voorstellingen van Brussel rond de vorige eeuwwisseling (19e-20e eeuw): van documentatie tot artistieke expressie

Les représentations photographiques de Bruxelles au tournant des 19^e et 20^e siècles : de la documentation à l'expression artistique

Photographic representations of Brussels at the turn of the 19th and 20th centuries: from documentation to artistic expression

Danielle Leenaerts

Traducteur : Ben Winant

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1080>

DOI : 10.4000/brussels.1080

ISSN : 2031-0293

Éditeur

Université Saint-Louis Bruxelles

Référence électronique

Danielle Leenaerts, « Fotografische voorstellingen van Brussel rond de vorige eeuwwisseling (19e-20e eeuw): van documentatie tot artistieke expressie », *Brussels Studies* [Online], Algemene collectie, nr 57, Online op 05 mars 2012, geraadpleegd op 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1080> ; DOI : 10.4000/brussels.1080

Licence CC BY

Nummer 57, 5 Maart 2012. ISSN 2031-0293

Danielle Leenaerts

Fotografische voorstellingen van Brussel rond de vorige eeuwwisseling (19e-20e eeuw): van documentatie tot artistieke expressie

Vertaling: Benny Winant

De jaren 1880 tot 1890 waren doorslaggevend voor de Brusselse stedenbouw en de artistieke erkenning van de fotografie. De grote werken die Leopold II liet uitvoeren, waren bepalend voor de stadsidentiteit van Brussel. Tegelijkertijd veranderde het statuut van de beoefenaars van de fotografie. De pioniers van de voorgaande generatie werden vervangen door een generatie amateurfotografen - in de edele zin van het woord - die fotografie als een volwaardige en op zichzelf staande kunst verdedigden. Ze sloten zich aan bij een internationale stroming, die in het midden van de jaren 1880 opdook onder de naam "Picturalisme", de schilderkunst als model nam en voorrang gaf aan tijdloze onderwerpen. De relatie tussen de stad en de fotografische weergave ervan veranderde en de stad en de stedelijke rand werden meer beschouwd als een landschap. Het aantal persoonlijke standpunten over het stedelijk landschap nam toe, aangemoedigd door de kringen voor kunsth fotografie, die zich verenigden in de Association belge de Photographie.

Danielle Leenaerts is Doctor in de kunstgeschiedenis, docente aan het Institut des Hautes Études en Communication Sociale en voordrachthoudster aan de Académie Royale des Beaux Arts en de École Supérieure des Arts Le 75. Ze is auteur van de werken *Petite histoire du magazine Vu* (1928-1940), *Entre photographie d'art et photographie d'information* (P.I.E. Peter Lang, 2010) en *L'image de la ville. Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours* (CFC Éditions, 2009). Zij is ook auteur van een groot aantal artikels over fotografie en hedendaagse creatie, onder meer over de narrativiteit van het fotografisch beeld en de weergave van de stad.

Danielle Leenaerts, +32(0)2 241 06 04, dleenaer@ulb.ac.be

Benjamin Wayens (Redactiesecretaris), +32(0)2 211 78 22, bwayens@brusselsstudies.be

Inleiding

1. De overgang van de 19^e naar de 20^e eeuw, die we tussen 1880 en 1900 situeren, is een beslissende periode zowel voor de Brusselse stedenbouw als voor de artistieke erkenning van de fotografie. Deze voorstellingstechniek werd op het einde van het decennium 1830 uitgevonden, toen Brussel de hoofdstad van België werd. Een halve eeuw later brak een nieuwe fase aan in de ontwikkeling van de stad en van de fotografie, alsook in hun onderlinge relatie¹. Ten gevolge van het moderniseringsbeleid van Jules Anspach² werden immers in Brussel een reeks grote werken uitgevoerd onder het bewind van Leopold II, de “Koning-Bouwer”³. Die werken verliepen niet zonder polemiek of tegenstand, zoals het geval was bij de aanleg van de Kunstberg of de NoordZuidverbinding, maar ze bleken van essentieel belang te zijn voor de totstandkoming van de stadsidentiteit van Brussel. Ook het statuut van de beoefenaars van de fotografie veranderde in die periode. Na de fotografen van de voorgaande periode, de pioniers, die fotografie hoofdzakelijk beschouwden als een techniek om de realiteit objectief weer te geven, trad een generatie amateurs – in de edele zin van het woord – aan, die fotografie als een volwaardige en op zichzelf staande kunstvorm verdedigden. Ze sloten zich aan bij een internationale stroming, die in het midden van de jaren 1880 opdook onder de naam “Picturalisme”. Deze beweging vond haar inspiratie bij de schilder-

kunst en gaf voorrang aan tijdloze thema's. De relatie tussen de stad en de fotografische voorstelling ervan veranderde en de stad en haar rand werden in toenemende mate beschouwd als een landschap. De objectieve weergave van de realiteit, de eerste functie van de fotografie, maakte geleidelijk plaats voor de creatieve en artistieke ambities van degenen die fotografie in de eerste plaats als een expressiemiddel beschouwden. De persoonlijke standpunten over de stad wonnen aan belang en de subjectieve visies op Brussel werden aangemoedigd door de kringen voor kunstfotografie, die aangesloten waren bij de Association belge de Photographie.⁴

2. Terwijl de beroepsfotografen hoofdzakelijk descriptieve foto's bleven maken, neigden de kunstfotografen ertoe meer afstand te nemen van de objectieve weergave van de werkelijkheid. De foto's van de picturalisten hebben meer weg van de kunstdisciplines die met de vrije hand worden beoefend, en distantiëren zich van de stedelijke realiteit in de voorstellingswijze of in de letterlijke betekenis van het woord: sommige picturalisten gaven de voorkeur aan de groene gebieden van de Brusselse rand en gaven aldus de tegenstelling weer tussen, enerzijds, een intacte en duurzame natuur en, anderzijds, de stad die zich almaar verder ontwikkelt.⁵ Aan de hand van een reeks voorbeelden bestuderen we in dit artikel deze tegenstellingen, waarbij we de fotografie van toen in haar juiste context plaatsen.

¹ Over de voorstelling van Brussel in de fotografie is het volgende werk verschenen, waarop dit artikel gedeeltelijk gebaseerd is: Danielle Leenaerts, *L'image de la ville, Bruxelles et ses photographes des années 1850 à nos jours*, Bruxelles, CFC-Editions, 2009.

² Het werk van Steven JOSEPH en Christian SPAPENS, *Photographie et mutations urbaines à Bruxelles, 1850/1880* (Cahier, Bruxelles, C.I.D.E.P., 2008) bevat een groot aantal foto's van die werken.

³ Voor meer informatie over dit aspect van het bewind van Leopold II, zie: Liane RANIERI, *Léopold II urbaniste*, Bruxelles, Hayez, 1973.

⁴ In 1874 werd de Association belge de Photographie opgericht door beroeps- en amateurfotografen die zich van de eerstgenoemden onderscheidden door hun financiële onbaatzuchtigheid en de onafhankelijkheid van hun creatieve keuzes. De 143 stichtende leden, onder wie 66 Brusselaars, wensten een vereniging van fotografen op te richten om hun activiteiten te structureren en een stimulerende wedijver op gang te brengen. Daartoe beschikte de Association over twee middelen: een maandblad en de organisatie van tentoonstellingen en wedstrijden. De drie Internationale Tentoonstellingen van de Fotografie, die respectievelijk in 1875, 1883 en 1891 werden gehouden, wijzen erop dat de fotografie geleidelijk artistieke erkenning kreeg en dat de Association de esthetische principes van het picturalisme overnam.

⁵ Deze perceptie van de voortdurende uitbreiding van de Brusselse voorsteden, die de omgevende groene gebieden verder verstedelijkt, is begrijpelijk. In reactie daarop komt in de Vijfhoek een centrifugale beweging op gang. De term is van Yvon Leblieq. Terwijl de verstedelijking in de 19^e eeuw voortvloeide uit een centripetale beweging, begonnen aan het eind van die eeuw talrijke inwoners van de Vijfhoek uit te wijken naar de voorsteden, waarvan de bevolking almaar aangroeide. Deze trend zette zich door in de eerste helft van de 20^e eeuw. De auteur stelt vast dat “de Vijfhoek tussen 1890 en 1947 75.530 inwoners, zijnde 47 % van zijn bevolking, verliest aan de voorsteden. (Yvon LEBLIEQ, « Quelques aspects sociologiques de l'urbanisation bruxelloise », in *Steden in ontwikkeling. 19de-20ste eeuw*. Handelingen van het 10^e internationaal colloquium, Brussel, Gemeentekrediet van België, Pro Civitate, Historische uitgaven, reeks nr. 64, 1982, p. 387).

foto 1: Jules Géruzet, « Le nouveau Marché aux Poissons », 1882, Fotomuseum, Antwerpen

1. De dokken van het centrum. Het standpunt van de beroepsfotograaf tegenover dat van de amateurfotograaf

3. Bij de beroepsfotografen die op het einde van de 19^e eeuw in Brussel actief waren en hoofdzakelijk de portretfotografie beoefenden, namen de broers Géruzet een vooraanstaande plaats in. De twee oudste zonen van Jules Géruzet, Albert (1842-1890) en Alfred (1845-1903), namen de fotostudio over van hun vader, de bekende Brusselse portretist die in 1874 overleed. De broers Géruzet bleven voornamelijk foto's voor portretten en visitekaartjes maken, maar speelden tegelijk een sleutelrol in de Belgische fotografie. Alfred Géruzet was immers een stichtend lid van de Association belge de Photographie en tussen 1879 en 1884 secretarisgeneraal. Albert Géruzet werd in 1875 lid van de Brusselse afdeling van de Association en bleef aangesloten tot in 1890.

4. Een fotoreeks uit 1882 getuigt van hun belangstelling voor een welbepaalde bouwplaats in het centrum van de stad: de nieuwe Vismarkt (foto 1). Wegens de saneringswerken aan de Zenne was de vismarkt voorlopig ondergebracht in de centrale hallen in afwachting van een geschiktere locatie. Die locatie werd gevonden op de site van de dokken van de Brusselse binnenhaven die gedempt moesten worden. Het Handelaarsdok, dat zich tussen de Sint-Katelijnekerk en de omgeving van de Populierstraat bevond, werd door de overheden als locatie gekozen. Die plaats was immers groot genoeg om er de nieuwe handelsinfrastructuur te bouwen zonder tot onteigeningen over te gaan. De foto van de broers Géruzet toont de funderingen van de toekomstige hallen van de Vismarkt. De foto is diagonaal en vanop een hoogte genomen en toont voorbijgangers aan weerszijden van de oude kaaien, die nog niet als openbare weg waren heraangelegd. Achteraan op het plein staat ietwat wazig de Sint-Katelijnekerk, maar de ligging van het oude dok is makkelijk af te leiden van de foto. Het eerste deel van de markt was pas klaar een jaar nadat deze foto werd genomen. De werken gingen nog gepaard met vele tegenslagen. Pas in 1910 was het Handelaarsdok volledig gedempt. De Vismarkt, die geleidelijk in verval geraakte, werd in 1955 afgebroken en vervangen door een openlucht-parking. Pas in 1981 was het plein tussen de Baksteenkaai en de Brandhoutkaai volledig heraangelegd.

5. De foto die de broers Géruzet van de nieuwe Vismarkt namen, dateert van een bepaalde fase van de werken. Overeenkomstig de archieffunctie van de fotografie, diende de foto om het stadsvernieuingsproces voor het nageslacht vast te leggen. De fotografen gaven zoveel mogelijk zichtbaarheid aan een bepaalde fase van de bouwwerken. De elevatie en het schuine perspectief waarmee de foto werd genomen, verschaffen een volledig beeld van de bouwplaats en bieden

de kijker een vollediger kijk op de site dan wanneer hij zich ter plaatse zou bevinden. Dit is een voorbeeld van de manier waarop de fotografie in de 19^e eeuw hoofdzakelijk werd gebruikt om de menselijke blik te vervangen. De rechterzijde van het beeld toont evenwel draderige en vage sporen van lichamen waarvan de beweging niet kon worden vastgelegd. De techniek van de momentopname, die kort daarna dat probleem zou oplossen, stond begin 1880 nog in haar kinderschoenen.

6. Amateurfotograaf Adolphe Lacomblé (1857-1935) maakte een totaal andere weergave van een nabijgelegen plaats, het Stapelhuisdok (foto 2). Hij was advocaat aan het Hof van Beroep van Brussel en werd in 1893 lid van de Association belge de Photographie. Hij was voorzitter van 1905 tot 1907, nadat hij eerst secretaris en daarna ondervoorzitter van de Brusselse afdeling van de vereniging was geweest. Zijn oeuvre kwam hoofdzakelijk tot stand tussen 1891 en 1921⁶, maar kreeg nog geen erkenning. Het bestaat voor een groot deel uit portretten van familieleden of verwanten en uit landschappen in de Kempen, de Ardennen of de omgeving van Brussel (Tervuren, Zoniënwoud enz.). Van de hoofdstad zijn er slechts enkele foto's, waaronder dit zicht op het Stapelhuisdok. Dit dok stond loodrecht op het Handelaarsdok en leidde naar de oorspronkelijke locatie van het stapelhuis, dat in 1851 werd vervangen door dat van architect Louis Spaak, aan het Handelaarsdok, dat op zijn beurt werd vervangen door een veel groter gebouw van de hand van Ernest Van Humbeek op de site van Tour & Taxis. Het oorspronkelijke stapelhuis werd in 1850 omgebouwd tot een wapenhus en in 1887 tot het Vlaams Theater. Het Stapelhuisdok was één van de laatste vijf dokken die tussen 1910 en 1911 werden gedempt.

foto 2: Adolphe Lacomblé, « Le bassin de l'Entrepôt », années 1890, Privécollectie, Brussel

⁶ Er zij in dit verband gewezen op het onderzoek dat Gilbert De Keyser heeft aangevat in het kader van een wetenschappelijke samenwerking met de Espace photographique Contretype. In 1983 werd op die plaats een tentoonstelling van een aantal werken van de fotograaf gehouden.

7. In zijn poëtische voorstelling speelt Adolphe Lacomblé met de weerspiegeling in het water en de zeilen van de aangemeerde boten die zich op de voorgrond bevinden. Er ontplooiën zich geen activiteiten in het dok en de fotograaf benadrukt in zijn compositie de aanwezigheid van de boten. Hun allegorische waarde in het beeld, dat de open zee en reizen oproept, toont de stad als in conflict met een imaginair zeeleven, dat nochtans weinig te maken heeft met het werkelijke leven in de stad. De lyriek van de foto doet trouwens denken aan de beelden die Ghémar vóór de overwelving van de Zenne aan het einde van de jaren 1860 maakte.⁷ Het pittoreske karakter van de wijken, dat benadrukt wordt door het water, lijkt in de verf te zijn gezet door de twee fotografen, die vooral een poëtische herinnering aan het oude Brussel wensten te bewaren.

8. Deze artistieke perceptie is dan ook in tegenspraak met de behoeften van de omwonenden aan betere verbindingen en hygiëne waaraan de stad met de heraanleg van de binnendokken tegemoetkwam. Zoals Thierry Demey erop wijst, drongen de Brusselaars die aan de dokken woonden, daarop aan: “De dokken werden gevoed door het water van de Zenne, dat besmet was met industrieel en huishoudelijk afval, en verspreidden in perioden van droogte een niet te harden stank. Telkens weer leidde de onverschilligheid van het schepencollege tot een stortvloed aan klachten. [...] De kaaien waren bezaaid met alerhande opslagplaatsen en waren niet goed begaanbaar, terwijl het kanaal, dat slechts door twee smalle bruggen werd overbrugd, de wijk in tweeën sneed”. Deze situatie had ook gevolgen voor de breuk tussen de beneden- en de bovenstad, aldus nog de auteur: “De bewoners van de benedenstad eisten allang een verbinding via vaste bruggen. Ze hadden het gevoel aan hun lot te worden overgelaten en zagen hoe de rijkere inwoners in groten getale verhuisden naar de betere wijken van de bovenstad en drongen aan op maatregelen om die exodus te stoppen.”⁸

9. Vandaag denken we bij de foto van Lacomblé helemaal niet aan die stedenbouwkundige eisen, maar krijgen we een nostalgisch en poëtisch beeld van de stad door de aanwezigheid van het water, dat vandaag uit het centrum van Brussel is verdwenen. In tegenstelling tot de descriptieve waarde van de foto van de broers Gêruzet ruilt Lacomblé de actualiteitswaarde van het beeld voor een – tevergeefs – tijdloze voorstelling van de stad, aangezien het onvermijdelijk was dat de dokken gedempt zouden worden en de afbraak ervan al aangekondigd was, toen hij deze foto nam. Daarom lijkt de foto meer op een zeegezicht dan op een stadsfoto in de strikte zin van het woord, aangezien de stad en haar architectuur hier van ondergeschikt belang zijn en naar de achtergrond worden verwezen. De poëtische voorstelling van de stad in plaats van de actuele beschrijving wordt een gemeenschappelijk kenmerk van de picturalistische fotografen.

2. Meer aandacht voor de technische kwaliteiten van de foto's van Brussel

10. Het *Bulletin van de Association belge de Photographie* publiceert de meermaals foto's van Brussel die opmerkelijk werden bevonden wegens hun technische en documentaire kwaliteiten, die als belangrijkste criteria voor de beoordeling van foto's worden beschouwd. In 1886 vindt men een reproductie op een hele pagina van een foto van Henri Tournay (-1899), een stichtend lid van de Association (foto 3). Deze foto werd genomen ter hoogte van de Beurs, die niet op de foto staat, en toont de centrale laan die tot aan de Augustijnenkerk loopt. De foto dateert van 1885 en van vóór de afbraak van de kerk, die steen per steen heropgebouwd werd aan het einde van de Baillistraat. Op die plaats werd vanaf 1893 het hotel Continental gebouwd tegenover het De Brouckèreplein, waar een monument ter nagedachtenis van Jules Anspach werd gebouwd: een fontein in obeliskvorm.

⁷ Zie Louis Ghémar, *Assainissement de la Senne. Bruxelles en 1867. Vues photographiques prises à l'emplacement du nouveau boulevard à ouvrir au travers de la Ville de Bruxelles* door Ghémar Frères, voor de Belgian Public Works Company Limited

⁸ Thierry DEMEY, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, Tome I (« Du voûtement de la Senne à la Jonction Nord-Midi »), Bruxelles, Paul Legrain/Éditions CFC, 1990, p.156.

foto 3: Henri Tournay,
« Vue prise du coin du
Boulevard Anspach vers
le temple des Augustins », 1885, reproductie
in het Bulletin de l'Association belge de Photo-
graphie, vol. 13, n°4,
1886, p.149.

11. Hoewel de laan de basis van de compositie vormt, trekt de activiteit die er zich ontplooit, evenzeer de aandacht als de architectuur. De beweging van de mensen en de paardenkarren wordt weergegeven met veel oog voor detail en precisie. Daardoor werd deze foto gepubliceerd in het *Bulletin*, zoals blijkt uit het opschrift bij de foto. “De foto in dit nummer [...] toont ons het drukke verkeer in het centrum van Brussel. Het negatief leverde de auteur, de heer H. Tournay, een vooraanstaand amateurfotograaf, de gouden medaille op bij de laatste wedstrijd voor negatieven.”⁹ Dit “druk knooppunt in het centrum van Brussel” was in feite een eindstation van de trams, wat het drukke verkeer in de omgeving verklaart. De momentopname door de fotograaf is een bijkomende troef van de fotografie: een duidelijke en precieze weergave van beweging. Momentopnamen waren mogelijk vanaf de jaren 1880 door het gebruik van gelatine-bromide-emulsies en boden mogelijkheden om foto's van nieuwe onderwerpen te maken, zoals beweging op grote verkeerswegen. Men krijgt niet alleen een beeld van de architectuur, maar ook een nieuw beeld van het leven dat er zich afspeelt. De momentopname, die gekenmerkt wordt door de scherpheden van het beeld op het moment van de opname, leverde Henri Tournay de eerste prijs op in een “wedstrijd voor negatieven”.

12. De technische kwaliteiten van het beeld worden eveneens benadrukt in een reproductie van een foto van Hector Colard (1851-1923), die 's nachts met uitsluitend maanlicht werd gemaakt (foto 4). De foto wordt becommentarieerd door de fotograaf zelf in een artikel over nachtfotografie. De foto werd genomen uit het venster van zijn atelier en toont de gevel van school nr. 13 op het Joseph Lebeauplein met daken op de voorgrond. In zijn commentaar preciseert de fotograaf dat de sluitertijd een uur en een kwartier duurde en dat het vage beeld aan de randen te wijten is aan het feit dat het objectief niet gediafragmeerd was. De fotograaf merkt echter op dat “alles goed gelukt is, zelfs de gevel die in de schaduw bleef, waar bepaalde details die voor het blote oog onzichtbaar waren, 's nachts in het maanlicht duidelijk werden weergegeven op de foto. Links in de verte, tussen de bomen langs een

steenweg, merkt men twee kleine witte puntjes op, het licht van twee straatlantaarns.” Het resultaat verschilt slechts op één punt van de foto die bij daglicht zou zijn genomen: “De achtergrond is opmerkelijk goed weergegeven zonder enige overbelichting. (...) Bij zonlicht zou de achtergrond onvermijdelijk overbelicht zijn.”¹⁰ Colard staat amper stil bij de esthetische gevolgen van het maanlicht. Zijn enige criteria zijn de scherpheden en de beheersing van de belichting. Aangezien maanlicht zwakker is dan zonlicht, wijst de fotograaf erop dat hij de sluitertijd evenredig verlengd heeft. De bijzondere belichting vervormt dit beeld van de architectuur echter tot een beeld van iets vreemds, dat het gevoel van een artificieel of ongewoon licht opwekt. De technische beheersing brengt echter ook een poëtisch effect teweeg.

foto 4: Hector Colard, « Photographie de l'école n°13, à Bruxelles, faite au clair de lune », 1887, reproductie in het *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 14, n°2, 1888, p.69.

⁹ *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 13, n° 4, 1886, p.204.

¹⁰ Hector COLARD, « La Photographie la nuit », in : *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 14, n° 2, 1887, p.69, 70.

13. Deze dualiteit is typisch voor het oeuvre van Hector Colard, die zich vervolgens de creatieve principes van de picturalisten eigen maakte en bleef evolueren tot de jaren 1920. Nu eens maakte hij descriptieve foto's en dan weer speelde hij met de fotografische technieken volgens de principes van het picturalisme. Er zij trouwens op gewezen dat Colard een sleutelrol speelde bij de verspreiding van deze esthetische benadering, onder meer door de vertaling in het Frans van de essays over fotografie van Henry Peach Robinson (*De l'effet artistique en photographie*, 1885; *La photographie en plein air*, 1886; *L'atelier du photographe*, 1888) en van Alfred Horsley Hinton (*L'art photographique dans le paysage*, 1894). Colard was niet alleen aangesloten bij de Brusselse afdeling van de A.B.P., tussen 1874 en 1914, maar zijn lidmaatschap van de Linked Ring (Londen) en de Photo-club van Parijs wijzen erop dat zijn oeuvre erkend werd door buitenlandse picturalisten.

3. "Picturalistisch" Brussel of de stad in beeld gebracht volgens de kunstfotografie

14. Volgens het picturalisme¹¹ moet de fotograaf afstand nemen van de waargenomen realiteit en moeten de nauwkeurigheid van het negatief en de documentaire kwaliteiten van het fotografisch beeld, die in de voorgaande decennia geapprecieerd werden, plaatsmaken voor methodes die de fotografie ten dienste van de artistieke expressie stellen. Ze belemmeren de duidelijkheid van de fotografie, die niet langer beschouwd wordt als het doel van een kunstvorm die vooral de stijkenmerken van de auteur tot uitdrukking wil brengen. Zodoende stellen de adepten van deze beweging hun knowhow tegenover de vulgarisering van de fotografie na de uitvinding van het Kodak-systeem. Vanaf 1888 had het Amerikaanse bedrijf van George Eastman het Kodak-toestel op

de markt gebracht en daardoor de fotografie herleid tot het drukken op een knop, waarbij het bedrijf zelf de foto's ontwikkelde en afdruckte.

15. De Association belge de Photographie bekeerde zich vanaf de jaren 1890 tot de picturalistische esthetiek. Dat blijkt onder meer uit de weerklink die het *Bulletin* gaf aan werken die representatief zijn voor deze stroming. Ter gelegenheid van het IV^e Internationaal Salon dat de Association in 1902 organiseerde, werd een reproductie van een van de tentoongestelde werken gepubliceerd in het *Bulletin* en werden de andere werken vermeld, aangezien de catalogus gepubliceerd werd. Het gaat om een zicht op de vijver van het Rood-Klooster (foto 5). De foto zou zijn genomen door William Van Renynghe en is een schoolvoorbeeld van de esthetische aspiraties van het picturalisme. Te beginnen met de keuze van het onderwerp. Het RoodKlooster ligt in onge-repte natuur aan de rand van de stad waar het Zoniënwood begint, en is een zeer suggestieve plaats die spiritualiteit oproept, omdat de site vroeger door religieuzen werd gebruikt. Dat is des te meer het geval daar er een echte schildersschool haar zetel heeft gevestigd en de schilders er hun kunst in open lucht beoefenen.¹² De fotografen kwamen er dus rivaliseren met de schilders op hun eigen terrein en werden vooral aangetrokken door de geruststellende aanwezigheid van de natuur, ver van het lawaai van de stad. In dit natuurlandschap wordt het water de bondgenoot van de fotograaf, want het weerspiegelt en verdubbelt de motieven van de compositie. Het is trouwens het water dat de interesse van de picturalisten wekt voor de weergave van de steden met een waterloop, waarbij Brugge de eerste plaats inneemt. Op deze foto vindt men echter geen spoor van de stad. De eenzaamheid van het personage dat met de rug naar de camera staat, wijst op verbondenheid met de natuur, die een toevluchtsoord voor de stadsbewoner is geworden. In dat verband is de aantrekkingskracht van het RoodKlooster op de fotografen van de Association belge de Photographie frappant. De ca-

¹¹ De grondslagen van deze beweging worden in 1886 vastgesteld door de Engelse fotograaf Peter Henry Emerson tijdens een voordracht voor de leden van de Camera Club van Londen met als titel « Photography : A Pictorial Art ». Het picturalisme haalt zijn inspiratie bij het naturalisme, gaat verder dan het mechanische aspect van de fotografie en streeft naar een weergave van de onvolkomenheden van het natuurlijk zicht. Dit zijn niet de enige opvattingen, wat aldus bijdraagt tot een zeker eclecticisme van de beweging, dat ook tot uiting komt in de geografische verspreiding. Voor meer informatie, zie: Francis Ribemont (o.l.v.), *La Photographie pictorialiste en Europe*, 1888-1918, Paris, Le Point du Jour, 2005.

¹² De activiteit van de schilders van het Rood-Klooster is ruimschoots gedocumenteerd in de catalogus van de tentoonstelling die in 2009 in het Museum van Elsene werd gewijd aan de openluchtschilders in het Zoniënwood. Zie Van de Putte (Emmanuel), *Les Peintres de la Forêt de Soignes, 1850-1950*, Bruxelles, Racine, 2009.

talogus van het Salon van 1902 vermeldt, afgezien van de gepubliceerde foto, nog drie andere foto's die op die plaats werden genomen, respectievelijk van Camille Van de Moortele, lid van de Kortrijkse afdeling, Édouard Adélot en Henri Van Mons, allebei lid van de Brusselse afdeling van de Association.

foto 5: William Van Renynghe, « L'étang du Rouge-Cloître à Auderghem », ca 1902, reproductie in het *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 29, n°3, 1902, sp.

16. De catalogus van dat Salon vermeldt nog een werk van Alfred Cumont, *Vieux Marché à Bruxelles* (foto 6), dat in 1903 in het *Bulletin van de Association belge de Photographie* verscheen. Het commentaar preciseert dat het gaat om een gomdruk (chromaatfotografie) die bijzonder opgemerkt werd tijdens dat salon. De fotograaf maakte gebruik van de artificiële verlichting en gaf dit markttafereel daardoor een clair-obscuraspect dat de lichamen tot silhouetten en de straatlantaarns tot gloeiende punten vervormt. Het tafereel getuigt van een zuiver plastische interpretatie door de kunstenaar, die zich hier krachtig uitdrukt en de beschrijving of herkenning van de vormen van ondergeschikt belang maakt. De individuele benadering in de foto wordt gecombineerd met het gebruik van de gomdruk. Dat procédé stelt fotografie gelijk met tekenkunst, wordt het expressiemiddel van de fotograaf en verheft de foto aldus tot kunstwerk. Het is precies die individuele subjectiviteit in de productie van de picturalisten die Albert Dutry enkele weken later bejubelde in het *Bulletin*: “De echte kunstoffotografen zijn erin geslaagd foto's te maken die niets meer te maken hebben met het mechanische en onpersoonlijke aspect van de vroegere fotografie. Het individualisme ontluikt. Zoals een etser van elke ets van zijn werk in zekere zin een uniek exemplaar maakt, zo geeft een kunstoffotograaf aan zijn producties een origineel en persoonlijk cachet dat zijn signatuur tot uitdrukking brengt in het werk. In dat opzicht maken de fotografen kunstwerken, want de originaliteit (in de zin van individualiteit) is tevens een van de kenmerken van hun werk. Kunstfoto's verdienen hun plaats naast houtskooltekeningen en etsen, waar ze soms zo op gelijken dat een leek zich zou kunnen vergissen”.¹³

¹³ Albert DUTRY, « L'Art photographique contemporain », in: *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 29, n° 10, 1902, p.605.

foto 6: Alfred Cumont , « Vieux Marché », ca 1902, reproductie in het *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 30, n°4, 1903, sp.

foto 7: Édouard Mahy, « Brouillard », ca 1903, reproductie in het *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, vol. 30, n°12, 1903, sp.

17. Wanneer de picturalisten foto's van de stad maken, is het niet hun bedoeling om de plaatsen te herkennen, maar om een gewaarwording, die bijvoorbeeld door een atmosferisch effect wordt opgewekt, visueel weer te geven. Dat blijkt uit het werk *Brouillard* (foto 7) van Brusselaar Edouard Mahy, dat tentoongesteld werd op het Salon van de Association belge de Photographie van 1902. Zoals de titel aangeeft, lijkt de foto te zijn genomen om het stadslandschap dat onder een natuurlijke sluier verdwijnt, weer te geven. Net als de foto *le Vieux Marché* van Cumont wordt de laan het voorwendsel om de sfeer weer te geven, waarbij de mist de kijker distantieert van het realisme van de stadsomgeving, die zelfs niet gelokaliseerd wordt, maar veeleer herschapen wordt door de fotograaf als een decor waarin voorbijgangers en paardenkoetsen voorbijrijden en verdwijnen.

foto 8: Léon Bovier, « Bruxelles, l'hiver », ca 1901, reproductie in het *Bulletin du Cercle l'Effort*, 1901-1902, sp.

18. De individuele expressie van de kunstenaar, die het eigenlijke thema van het beeld is geworden, is de hoofdaspiratie van de leden van de Brusselse picturalistische kring L'Effort.¹⁴ De stad komt niet vaak voor in het oeuvre van de leden van de kring, maar wanneer dat het geval is, fungeert ze als voorwendsel om bijvoorbeeld een winterland-

schap, zoals op de foto van Léon Bovier, weer te geven: *Bruxelles l'hiver* (foto 8), verschenen in het *Bulletin du Cercle l'Effort* van 1901-1902. Het beeld is hier evenwel helderder en gedetailleerder en weerspiegelt het esthetische standpunt van de leden van die kring voor kunstfotografie. Ze waren gekant tegen retouches die het onderwerp vervagen,

¹⁴ In 1901 richtten 47 stichtende leden de Brusselse kring L'Effort op. Wat deze kring onderscheidde van haar Belgische tegenhangers was wellicht, zoals Claire Leblanc opmerkt, het streven om hedendaagse kunst te beoefenen: "Het zijn niet haar aspiraties, namelijk de verdediging en promotie van de kunstfotografie, die de kring vernieuwend voor de Belgische fotografie maken. Deze laatste had al enkele jaren eerder vurige pleitbezorgers gevonden in de Association belge de Photographie of nog bij de organisatoren van het tijdschrift *Sentiment d'Art*. De kring is veeleer modernistisch door de concrete toepassingen, de expressiewijzen en de belangrijke plaats voor vernieuwende buitenlandse foto's" (p. 96). De kring L'Effort werd ontbonden in 1910, maar de esthetiek die ze bepleitte, vond in de twee volgende decennia nog steeds weerklank in België. Zie Claire LEBLANC, "L'Effort". *Cercle d'art photographique belge (1901-1910)*, Bruxelles, La Lettre volée (Coll. « Palimpsestes »), 2001.

een techniek die beoefend werd door een groot deel van de aanhangers van het picturalisme - daarover bestond trouwens onenigheid binnen de beweging - maar trachtten meer gebruik te maken van de effecten die eigen zijn aan de fotografie zelf. Ze weigerden het weergegeven object te vervormen en verfijnden hun waarneming om het dagelijkse leven te esthetiseren. Daarom kan men stellen dat een werk als dit naar een uitzuivering en bewuste aanvaarding van het realisme in de fotografische weergave neigt, wat pas echt het geval zal zijn in het interbellum. De romantiek bij valavond op de foto van Mahy maakt plaats voor een momentopname van een duidelijk straatfotografieel. Het natuurelement, de sneeuw, overheerst niet langer de stad, maar vervormt, aan de oppervlakte, het uiterlijk van het verkeer en de activiteiten in de stad. De fotograaf speelt weliswaar met de weerspiegelingen en lijnen op de besneeuwde grond en met de glans op de paraplu's, maar ze zijn niet langer de belangrijkste componenten van het beeld. De basisparameters van de kunstfotografie, waarvan het licht de belangrijkste is, worden geleidelijk zelf de onderwerpen.

19. Rond de vorige eeuwwisseling (19^e-20^e eeuw) brak een nieuwe fase aan in de relatie tussen Brussel en de fotografische weergave ervan. Nadat de fotografie werd gebruikt als volwaardig middel voor artistieke expressie dat verder ging dan de louter descriptieve functie, lieten de fotografen eerst het transitoire karakter van de moderne stad links liggen ten gunste van foto's van de rand van het Brussels grondgebied. Het classicisme van de tijdloze thema's maakte vervolgens plaats voor de stad volgens de blik van de fotograaf of de technieken die hij kon toepassen en waarmee hij zijn object zelfs onherkenbaar kon maken. Het stadslandschap werd een genre op zich, maar wekte vervolgens een constant hernieuwde belangstelling van de fotografen op. Daarvan getuigt vandaag nog de fotografische iconografie van Brussel waarvan die beelden de bron vormden en die de verbeelding blijft prikkelen.

Om deze tekst te citeren

Danielle LEENAERTS, « Fotografische voorstellingen van Brussel rond de vorige eeuwwisseling (19e-20e eeuw): van documentatie tot artistieke expressie », *Brussels Studies*, Nummer 57, 5 Maart 2012, www.brusselsstudies.be

Links

Andere versies van deze tekst zijn beschikbaar

ePub FR : <http://tinyurl.com/BRUS57FREPUBLIC>

ePub NL : <http://tinyurl.com/BRUS57NLEPUBLIC>

ePub EN : <http://tinyurl.com/BRUS57ENEPUBLIC>

pdf FR : <http://tinyurl.com/BRUS57FRPDF>

pdf NL : <http://tinyurl.com/BRUS57NLPDF>

pdf EN : <http://tinyurl.com/BRUS57ENPDF>

De videos die verschenen zijn in *Brussels Studies* zijn te bezichtigen op het Vimeo kanaal van *Brussels Studies* op de volgende link : <http://vimeo.com/channels/BruS>