

De ontwikkeling van Édouard Baldus als fotograaf gedurende de jaren vijftig van de negentiende eeuw

*Een onderzoek naar de invloed van opdrachtgever, onderwerp en de tijdsgeest
op de ontwikkeling van een fotografiestijl*

Anna Koudijs

19 augustus 2019

Dr. Jan Dirk Baetens

Bachelorwerkstuk

Kunstgeschiedenis

Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Édouard Baldus, van schilder naar fotograaf.....	7
<i>Baldus als schilder.....</i>	<i>7</i>
<i>Baldus als fotograaf.....</i>	<i>8</i>
<i>Latere carrière</i>	<i>9</i>
Fotografie: documentair of artistiek medium?.....	10
<i>Wetenschap versus kunst</i>	<i>10</i>
<i>Transparantie</i>	<i>12</i>
Mission Héliographique en de rol van Baldus	14
<i>Conservatie vóór de Mission Héliographique</i>	<i>14</i>
<i>De fotografen van de Mission Héliographique</i>	<i>15</i>
<i>Route van Baldus door Frankrijk.....</i>	<i>16</i>
<i>Foto's van Baldus.....</i>	<i>18</i>
<i>Historische en culturele context.....</i>	<i>19</i>
Édouard Baldus en de bouw van het <i>Nouveau Louvre</i>	22
<i>Nouveau Louvre onder Lefuel</i>	<i>22</i>
<i>Fotoalbum.....</i>	<i>24</i>
<i>Historische en culturele context.....</i>	<i>25</i>
<i>Fotografie tijdens het Tweede Keizerrijk.....</i>	<i>29</i>
Baldus' fotografiestijl	30
<i>Fotografiestijl tijdens Mission Héliographique</i>	<i>30</i>
<i>Fotografiestijl voor het Nouveau Louvre.....</i>	<i>36</i>
Conclusie.....	41
Bibliografie.....	44
Afbeeldingen.....	46
Bijlage: lijst van afbeeldingen	75

Inleiding

Édouard Baldus (1813 – 1889) was één van de bekendste en meest succesvolle architectuurfotografen in Frankrijk halverwege de negentiende eeuw. Na zijn dood was er echter nog nauwelijks aandacht voor Baldus als fotograaf, tot hier verandering in kwam in de jaren negentig van de vorige eeuw. Naar aanleiding van een tentoonstelling over Baldus' werk in 1994 publiceerde Malcolm Daniel, toen junior conservator Fotografie bij The Metropolitan Museum of Art in New York, de eerste monografie over de fotograaf.¹ Tot op heden is dit de enige monografie over Édouard Baldus. In deze uitgebreide publicatie bespreekt Daniel voornamelijk Baldus' stijl en manier van fotograferen met als doel de ontwikkeling ervan gedurende zijn carrière te schetsen. Hierbij kijkt Daniel nauwelijks naar Baldus' manier van fotograferen in relatie tot externe factoren, zoals het onderwerp, maar schetst hij voornamelijk een chronologisch proces van Baldus als beginnende fotograaf naar een ervaren fotograaf die steeds verder groeide en meer oog kreeg voor de esthetiek van de fotografie.² De vraag is echter of dit recht doet aan het oeuvre van Baldus. Baldus werkte gedurende het grootste deel van zijn leven namelijk vaak in opdracht. De foto's die hij maakte hadden vaak een specifiek doel, dat bepaald werd door de opdrachtgever. De vraag is dan of de stilistische verschillen in het werk van Édouard Baldus een lineaire ontwikkeling in stijl laten zien, zoals Malcolm Daniel stelt in zijn monografie, of dat deze eerder verklaard kunnen worden door externe factoren, zoals de opdrachtgever waarvoor hij werkte, het soort architectuur dat hij fotografeerde en de eigentijdse visie op deze architectuur. Om dit te onderzoeken heb ik twee verschillende fotoreeksen uitgekozen, die allebei door Baldus gemaakt zijn in een tijdbestek van ongeveer vijf jaar. Deze series hebben beide het documenteren van architectuur als hoofddoel. De eerste fotoreeks maakte Baldus in 1851 in opdracht van de *Commission des Monuments Historiques*, een commissie opgericht door de Franse overheid. Samen met nog vier andere fotografen werd Baldus het land doorgestuurd om de belangrijkste historische monumenten in Frankrijk te fotograferen. Het project droeg de naam *Mission Héliographique*.³ De tweede fotoreeks is gemaakt tussen 1854 en 1857 in opdracht van architect Hector-Martin Lefuel (1810 – 1880). Dit is een uitgebreide serie, die de nieuwe aanbouw van het Louvre moest vastleggen.⁴ De centrale vraag die ik bij deze twee fotoreeksen wil stellen, is in hoeverre de stilistische verschillen en de overeenkomsten tussen de fotoreeks gemaakt voor de *Mission Héliographique* en de fotoreeks van het *Nouveau*

¹ Daniel 1994, 8.

² Met de term 'esthetiek' wordt het kunstgevoel of de schoonheid van kunst bedoeld. Het gaat dus om de uiterlijke kenmerken van kunst, die door de beschouwer ervaren worden als mooi.

³ Daniel 1994, 22.

⁴ Daniel 1994, 56.

Louvre gemaakt door Édouard Baldus beïnvloed kunnen zijn door externe factoren, zoals de evoluerende fotografietechniek, de opdrachtgever, het soort architectuur en de ideeën over en benadering van de (soort) architectuur die op de foto's is afgebeeld door de samenleving gedurende dit tijdperk.

Om de fotografiestijl van Baldus en de ontwikkeling hiervan goed te kunnen begrijpen, is het belangrijk om duidelijk vast te stellen wat er begrepen wordt onder het begrip 'stijl'. Hoewel fotografie als medium vaak als stijlloos gezien wordt vanwege het mechanische karakter, speelt de fotograaf een grotere rol dan deze soms wordt toebedeeld en zijn er wel degelijk factoren die door de fotograaf beïnvloed kunnen worden om een foto een bepaalde stijl te geven. Aspecten die de fotograaf bepaalt en die zorgen voor een bepaalde stijl zijn onder andere de techniek die wordt gebruikt, compositie, invalshoek en licht-donkercontrast.⁵

Om de hierboven gestelde onderzoeksvraag te verduidelijken volgt hier een voorbeeld van beide fotoreeksen. In 1851 maakte Baldus voor de *Mission Héliographique* een foto van de middeleeuwse stadsmuur van Avignon (fig. 1). Het doel van dit project was om historische monumenten te beoordelen en om te kijken of deze gerestaureerd moesten worden.⁶ De foto van de stadsmuur van Avignon is genomen vanuit een zijdelingse invalshoek. Ook is een gedeelte van het landschap rondom de stadsmuur te zien, zoals de bomen. Deze bomen zorgen voor een sterk contrast tussen zonlicht en schaduw. Enkele jaren later maakte Baldus de foto's van het *Nouveau Louvre*. Een voorbeeld hiervan is de foto van de eerste en de tweede etage van het *Pavillon Turgot* (fig. 2). Hier zien we een hele andere manier van fotograferen. Baldus heeft een detail van het Louvre genomen, namelijk twee etages van één paviljoen. In combinatie met het feit dat de foto frontaal genomen is en de foto een subtiel licht-donkercontrast heeft, zorgt dit ervoor dat er veel detail zichtbaar is. Deze verschillende manieren van fotograferen kunnen mogelijk verklaard worden aan de hand van invloeden van buitenaf zoals de opdrachtgever en diens visie, het soort architectuur dat Baldus fotografeerde en visie van de maatschappij hierop in plaats van een chronologische ontwikkeling in stijl. De stilistische verschillen tussen de twee reeksen kunnen ertoe leiden dat de foto's van beide series anders worden gelezen, ondanks het feit dat beide series het documenteren van architectuur als hoofddoel hadden.

⁵ Clarke 1997, 44-45.

Warner Marien 2014, 24-26.

⁶ Daniel 1994, 22.

Het doel van dit onderzoek is om een beter beeld te krijgen van de ontwikkeling van Baldus' fotografiestijl aan het begin van zijn carrière als fotograaf. Daarbij staat centraal of en hoe externe factoren, zoals evoluerende fotografietechniek, de opdrachtgever, het soort architectuur en de tijdgeest, invloed hebben gehad op de stilistische verschillen tussen het werk van Baldus voor de *Mission Héliographique* en van het *Nouveau Louvre*.⁷ Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden zal ik twee onderzoeksmethodes combineren, namelijk door een kunsthistorische analyse met de nadruk op (fotografie)stijl samen te voegen met een cultuurhistorische benadering van de foto's. Om dit te doen is het allereerst belangrijk om te begrijpen hoe Baldus' carrière zich ontwikkeld had voordat hij de foto's zou maken voor de *Mission Héliographique* en van het *Nouveau Louvre*. Daarom zal ik in hoofdstuk 1 eerst ingaan op Édouard Baldus en zijn achtergrond als schilder en tekenaar, waarbij ik ook zal kijken naar het soort werken dat hij voorafgaand aan zijn fotografiecarrière maakte. Vervolgens zal ik zijn werk als architectuurfotograaf bespreken en hoe zijn begin als schilder invloed had op zijn werk als fotograaf. Tot slot zal ik nog kort ingaan op Baldus' werk als fotograaf na de foto's voor de *Mission Héliographique* en van het *Nouveau Louvre*. Vervolgens is het van belang om te kijken hoe tijdsgenoten van Baldus keken naar fotografie als medium in het algemeen voordat begrepen kan worden hoe men specifiek naar de foto's van Baldus keek. In hoofdstuk 2 zal ik daarom ingaan op visie en kritieken omtrent fotografie in de negentiende eeuw. Werd fotografie als artistiek of als wetenschappelijk medium gezien? Wat voor invloed hadden deze kritieken op de fotografen en het soort werk dat zij maakten in deze periode? Daarna zal gekeken worden naar foto's van de projecten zelf, waarbij de stijl en het onderwerp ook omschreven zullen worden, en de context waarin het fotograferen voor de *Mission Héliographique* en van het *Nouveau Louvre* plaatsvonden behandeld zal worden. In hoofdstuk 3 zal ik daarom de *Mission Héliographique* bespreken. Hoe was dit project opgezet, wie was de opdrachtgever en wat was het precieze doel van het project? Waarvoor werden de foto's die Baldus en zijn medefotografen maakten gebruikt? Ik zal hierbij ook een beschrijving geven van de foto's zelf, de fotografietechniek die Baldus gebruikte, het soort architectuur dat afgebeeld is op de foto's en hoe deze architectuur in beeld is gebracht. Tot slot zal ik de culturele en historische achtergrond uiteenzetten waarin deze fotoserie gemaakt is, zoals de denkbeelden van deze periode wat betreft de afgebeelde architectuur, opkomend nationalisme, industrialisering en andere politieke en sociale

⁷ Het begrip 'tijdgeest' is afkomstig van het Duitse 'Zeitgeist' en is bedacht door de Duitse filoloog Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803). De term speelt een belangrijke rol in de kunsttheorie van Heinrich Wölfflin (1864 – 1945). Met de tijdgeest van een bepaalde periode bedoelt men de manier waarop mensen denken over bepaalde zaken en handelen in deze periode. Volgens Wölfflin had een periode of een stijl bepaalde kernideeën, die een beeld geven van het bewustzijn van een volk of een tijdperk. Een kunstenaar is daarom niet vrij om een bepaalde stijl te kiezen om in te werken, maar is gebonden aan bepaalde visuele mogelijkheden. De geest van het tijdperk wil dat kunst er op een bepaalde manier uitziet, beargumenteert Wölfflin. Wölfflin heeft dus relatief weinig aandacht voor het genie of de persoonlijkheid van de kunstenaar.

ontwikkelingen. In hoofdstuk 4 zal ik deze vragen ook beantwoorden voor de fotoreeks van het *Nouveau Louvre* die Baldus een paar jaar later maakte. In hoofdstuk 5 zal ik de kunsthistorische analyse en de cultuur-historische invalshoek gebruiken om de fotoreeksen met elkaar te vergelijken. Zijn er duidelijk stilistische verschillen of overeenkomsten in de manier van fotograferen van de reeksen te zien? Vervolgens zal ik kijken of deze verschillen en/of overeenkomsten tussen de fotoreeksen in verband te brengen zijn met de cultuur-historische achtergrond van de projecten en omgevingsfactoren zoals de opdrachtgever, de historische en culturele context en het soort architectuur. Hierna zal ik afsluiten met een conclusie.

Édouard Baldus, van schilder naar fotograaf

Édouard Denis Baldus werd geboren op 5 juni 1813 in Grünebach, in het toenmalige Pruisen. Hij was het tweede kind uit een gezin van acht en oudste zoon van Johann Peter Baldus en Elisabeth Weber. Vanwege zijn Pruisische afkomst werd zijn naam oorspronkelijk gespeld als Eduard, maar dit veranderde hij toen hij naar Parijs verhuisde. Er is weinig bekend over de eerste vijftientig jaar van het leven van Baldus. De meeste informatie is afkomstig van zijn biograaf, Henry Lauzac, een tijdgenoot van hem. Mogelijk komt deze informatie van de kunstenaar zelf, maar dit garandeert niet dat de informatie ook helemaal klopt. Baldus zelf kan niet altijd gezien worden als een betrouwbare bron van informatie, zo gaf hij tijdens zijn leven onder andere verschillende geboorteplaatsen op.⁸

Baldus als schilder

De carrière van Baldus startte naar verluid in de artillerie van het Pruisische leger. Deze carrière was maar een kort leven beschoren en Baldus verliet het leger om schilder te worden. Zijn werk werd onder andere in Antwerpen tentoongesteld, voordat hij in 1837 naar de Verenigde Staten vertrok om daar te werken als rondreizende portrettist.⁹ Een jaar later, in 1838, besloot Baldus naar Parijs te gaan om zijn carrière als schilder voort te zetten. In 1841 zond Baldus zijn eerste werken in bij de Parijse Salon. Alle vier de werken, twee keer een *Maria met Kind* en twee portretten, werden dat jaar door de jury afgewezen. Tijdens de tien jaren die daarop volgden, zond Baldus jaarlijks meerdere werken in bij de Salon, maar slechts drie keer werd een werk van hem toegelaten door de jury. In 1842 werd zijn *Maria met Kind* toegelaten, in 1847 werd zijn *Hoofd van een Kind* geaccepteerd door de jury en in 1850 was opnieuw een *Maria met Kind* van Baldus te zien op de Salon.¹⁰ Ondanks zijn inzet won hij echter geen belangrijke vermelding. Bij het indienen van zijn werk op de Salon vermeldde Baldus geen leermeester te hebben. Volgens zijn biograaf Lauzac was Baldus een autodidact en werkte hij buiten de École des Beaux-Arts en het ateliersysteem om. Baldus verkreeg zijn opdrachten dan ook vooral via persoonlijke aanbevelingen eerder dan door zijn weinig bekende en misschien niet al te grote talent als schilder. Slechts na meerdere brieven, een aanbevelingsbrief van de beeldhouwer Jean-Jacques Pradier (1790 – 1852) en dankzij de invloed van zijn schoonvader, een hooggeplaatste officier in het leger, kreeg Baldus de opdracht van de overheid om een aantal

⁸ Daniel 1994,18.

⁹ Daniel 1994, 18.

¹⁰ Voor zover bekend zijn geen van Baldus' schilderijen bewaard gebleven. Er is echter nog wel een lijst bekend met titels van werken die Baldus heeft ingezonden in de Parijse Salon.

schilderijen uit het Louvre te kopiëren in de jaren 1849, 1850 en 1851. Een voorbeeld hiervan is een kopie naar Murillo (fig. 3).¹¹

Baldus als fotograaf

Er is ook weinig bekend over Baldus' eerste stappen als fotograaf. In de biografie door Lauzac over Baldus wordt gemeld dat hij zich in het leger onderscheidde als tekenaar van perspectieven, een belangrijke eigenschap voor iemand die geïnteresseerd was in reproducties van onder andere architectuur.¹² Volgens Lauzac bestudeerde Baldus al in de jaren veertig van de negentiende eeuw het chemische proces van fotografie. Andere bronnen situeren zijn eerste interesse in fotografie rond 1848.¹³ Baldus' vroegste werk als fotograaf is onbekend.

In 1851 had Baldus blijkbaar wel al voldoende naam gemaakt als fotograaf om met nog vier andere fotografen door de overheid te worden aangesteld om de historische monumenten van Frankrijk te documenteren, met name de gebouwen die toe waren aan restauratie. Al snel liep Baldus aan tegen de beperkingen van de fotografie. In 1851 moest hij de kloostergang van de Saint-Trophime in Arles fotograferen (fig. 4). Tot Baldus' frustratie kon de lens van zijn camera slechts een klein deel van de gang tegelijkertijd omvatten en vastleggen, liep hij aan tegen het feit dat de techniek die hij gebruikte slechts een beperkt bereik aan licht- en donkertinten kon registreren en de negatieven (hoewel deze groot waren voor deze tijd) te klein waren om recht te doen aan de daadwerkelijke schaal van de architectuur. Dit loste hij uiteindelijk op door een foto te construeren uit tien verschillende negatieven. Dit knip- en plakwerk wist Baldus handig te verbergen door de naden bijvoorbeeld langs de contouren van een zuil te laten lopen. Daarnaast retoucheerde hij de individuele negatieven om de verhoudingen passend te maken. Ook het samengestelde negatief retoucheerde Baldus om de naden van de verschillende negatieven te verbergen. Tot slot bewerkte hij ook nog de positieve druk met aquarel om details op te doen lichten en bepaalde contrasten te accentueren.¹⁴ Baldus' achtergrond als schilder kwam dus tijdens zijn carrière als fotograaf goed van pas en hij zou zichzelf dan ook zijn hele leven blijven omschrijven als een *peintre photographe*.¹⁵

¹¹ Daniel 1994, 19.

¹² Bresc-Bautier 1994, 28.

¹³ Daniel 1994, 20.

¹⁴ Daniel 1994, 21.

Boyer 2003, 49-50.

¹⁵ Daniel 1994, 18.

Latere carrière

In de jaren na zijn eerste grootschalige opdracht in 1851 werkte Baldus aan verschillende projecten. Zo hield hij zich onder andere bezig met het maken van fotografische reproducties van kunstwerken, één van de belangrijkste functies van fotografie in deze tijd. Hierbij richtte hij zich niet alleen op architectuur, maar ook op schilderkunst en sculptuur.¹⁶ Verder ondernam Baldus de nodige reizen door Frankrijk om de architectuur en de omgeving te fotograferen. Hij ging niet meer alleen historische monumenten fotograferen, maar interesseerde zich ook voor het vastleggen van de architectuur in het landschap.¹⁷ In de jaren vijftig en zestig ging Baldus zich meer bezighouden met het maken van foto's voor voornamelijk esthetische doeleinden, maar later in zijn carrière verschoof zijn interesse meer in de richting van commerciële fotografie.¹⁸ Zijn laatste project was het fotograferen van het Parijse *Hôtel de Ville* tussen 1882 en 1884. Hoewel Baldus gedurende zijn hele carrière foto's publiceerde, was hij niet altijd succesvol. In 1887, twee jaar voor zijn dood, was Baldus daarom genoodzaakt faillissement aan te vragen.¹⁹

¹⁶ Daniel 1994, 34.

¹⁷ Daniel 1994, 38-39.

¹⁸ Daniel 1994, 90.

¹⁹ Daniel 1994, 17.
Daniel 1994, 96.

Fotografie: documentair of artistiek medium?

Om het werk van Baldus als fotograaf goed te kunnen begrijpen in zijn context is het belangrijk om te beseffen hoe (kunst)critici keken naar fotografie als een relatief jong medium. In de eerste jaren na de openbaring van de fotografie door Louis Daguerre (1787 – 1851) en Henry Fox Talbot (1800 – 1839) in 1839 lag de focus daarbij op de vraag of foto's als kunst konden worden gezien.

Wetenschap versus kunst

Vanaf het moment dat de uitvinding van de fotografie openbaar werd gemaakt, werd fotografie geroemd vanwege de hoge mate van precisie en detail. Ook objectiviteit was een eigenschap die meteen al aan fotografie werd toegekend.²⁰ Net zoals bij andere visuele media, zoals bijvoorbeeld schilderkunst, was er wel sprake van een tussenpersoon tussen de werkelijkheid en de afbeelding, maar in het geval van de fotografie zou deze persoon minder de afbeelding kunnen beïnvloeden dan bij andere kunstvormen. Het feit dat de fotograaf maar tot op zekere hoogte invloed zou hebben op de afbeelding, gaf de fotografie voor mensen in de negentiende eeuw een idee van waarachtigheid. Precies deze eigenschap leidde tot een belangrijke discussie in de vroege jaren van de fotografie, namelijk of fotografische afbeeldingen konden worden gezien als kunst of was fotografie slechts goed voor documentatie doeleinden. Twee belangrijke critici die over deze kwestie schreven, waren Charles Baudelaire (1821 – 1867) en Lady Elizabeth Eastlake (1809 – 1893). Beide waren van mening dat fotografie geen kunst was, maar waar Baudelaire nauwelijks een goed woord overhad voor het medium vanwege het gebrek aan een creatieve geest en verbeeldingskracht, zag Eastlake nog de voordelen van fotografie zoals ze betoogd in haar artikel in de *Quarterly Review* van 1857.²¹ Hoewel met de fotografische techniek van halverwege de negentiende eeuw bijvoorbeeld geen *chiaroscuro* bereikt kon worden zoals in de schilderkunst, zag Eastlake wel dat eigenschappen als accuraatheid, ongevoeligheid, precisie en detail andere mogelijkheden boden voor het medium. De beste functie voor fotografie was volgens haar dan ook het geven van feitelijke bewijzen, aangezien alleen een

²⁰ Met de term 'objectiviteit' in relatie tot fotografie wordt bedoeld dat fotografie zich zou beperken tot de feiten. Zeker in de beginperiode van de fotografie was men van mening dat fotografie niet gemanipuleerd kon worden zoals bijvoorbeeld schilderkunst. De wereld zou worden weergegeven zoals die was, zonder dat zaken werden weggelaten of werden toegevoegd. Deze veronderstelde objectiviteit van fotografie is echter vanaf het begin een problematisch begrip. Ook al worden er geen dingen weggelaten of toegevoegd aan een fotografische afbeelding, dan betekent dit niet per definitie dat de foto objectief is. Onder andere door een bepaalde invalshoek of kadering kunnen zaken anders worden weergegeven dan dat ze daadwerkelijk zijn. Ook kunnen bepaalde dingen niet in beeld worden gebracht, waardoor de werkelijke situatie anders lijkt. Bovendien waren er ook al in de beginperiode van de fotografie manieren om foto's te bewerken en te retoucheren, zoals Baldus bijvoorbeeld deed bij zijn foto's van de kloostergang van de Saint-Trophime in Arles.

²¹ Van Gelder en Westgeest 2011, 15.

Wells 2000, 13.

machine dit zo onpartijdig mogelijk kon doen. Fotografie was dus vooral geschikt om kennis over te dragen.²² Ook over wat voor soort onderwerpen de fotografie het best vast kon leggen, had Eastlake een mening. Door technische beperkingen kon bij het maken van een foto op maar één ding gefocust worden. Dit maakte fotografie bij uitstek geschikt om architectuur vast te leggen, landschappen waren daarentegen juist beduidend minder geschikt.²³ Ook de Britse kunstcriticus John Ruskin (1819 – 1900) was van mening dat fotografie als medium niet geschikt was voor kunst. Daarvoor waren fotografische afbeeldingen te precies en lieten ze te veel zien. Door het compleet blootleggen van de natuur werd fotografie lelijk in de ogen van Ruskin door een gebrek aan esthetische schoonheid.²⁴ De eerste paar jaar nadat de uitvinding van de fotografie openbaar was gemaakt werd het medium dus vooral gezien als een manier om te documenteren. Als gevolg hiervan werden onder andere fotografische verslagen of reportages ondernomen. Met name in Frankrijk werd fotografie in eerste instantie hiervoor veel gebruikt.²⁵

Dit betekent echter niet dat fotografie uitsluitend als een wetenschappelijk medium werd gezien in de beginjaren. Sommigen zagen fotografie wel als een kunstvorm, zo ook de uitvinder van de calotypie: William Henry Fox Talbot. In 1844 publiceerde Talbot zijn *Pencil of Nature* waarin hij door middel van door hemzelf gemaakte calotypieën liet zien waarvoor deze techniek allemaal dienst kon doen. De afbeeldingen werden vergezeld door tekst, maar de publicatie bevatte ook een essay geschreven door Talbot, *A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art*.²⁶ Hierin verwees Talbot naar fotografie als 'the New Art' en 'Photographic Art'.²⁷ Talbot vergeleek fotografie namelijk met tekenkunst, maar dan met licht in plaats van een potlood. Hij beargumenteerde dat fotografie net zo goed een kunstvorm was als een technisch proces.²⁸

Deze kritieken zorgden voor een soort tweesplitsing tussen fotografen. Sommige fotografen accepteerden naar aanleiding van onder andere de kritieken van Baudelaire en Eastlake dat fotografie iets anders was dan kunst. Deze groep besloot te ontdekken welke eigenschappen intrinsiek waren aan het medium. Anderen probeerden te laten zien dat fotografie meer was dan alleen een mechanische manier om een afbeelding te maken en wilden laten zien dat foto's vergeleken konden worden met schilderijen.²⁹ Dit onderscheid tussen fotografie als artistiek medium

²² Trachtenberg (red.) 1980, 65-66.

²³ Trachtenberg (red.) 1980, 59-60.

²⁴ Bate 2009, 90.

²⁵ Pare 1982, 20.

²⁶ Trachtenberg (red.) 1980, 27-28.

²⁷ Trachtenberg (red.) 1980, 34-35.

²⁸ Wells 2000, 13.

²⁹ Wells 2000, 14.

en wetenschappelijk medium roept de vraag op hoe de verschillen van kunstfotografie zich uitte in de fotografie van de negentiende eeuw. Artistieke fotografie, ook wel picturale fotografie genoemd, probeerde los te breken van de technische beperkingen en kenmerken van de fotografie. Zo werden de composities gebaseerd op traditionele composities uit de schilderkunst en werden de foto's bewust onscherp en mistig gemaakt. Ook werd er gekozen voor traditionele onderwerpen uit de schilderkunst, zoals allegorieën of religieuze scènes.³⁰

Transparantie

Documentaire fotografie of '*straight photography*' legde juist de nadruk op een scherpe focus. Fotografie moest puur feiten weergeven, zonder enige 'ziel' in de foto te leggen. Dit zou namelijk leiden tot een betere leesbaarheid van de foto en dus transparantie, een belangrijk begrip als het gaat om documentaire fotografie. Alleen door goed scherp te zijn, konden foto's functioneren als een kopie van de realiteit.³¹ Maar wat wordt er precies bedoeld met transparantie en is dit een begrip dat alleen voorbehouden is aan fotografie? De Amerikaanse filosoof Kendall Walton (1939) bespreekt in zijn artikel *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism* uit 1984 de relatie tussen realistische fotografie en transparantie en legt uit waarom over het algemeen fotografie wel transparant genoemd kan worden en schilderkunst beduidend minder. Walton betoogt dat transparantie niet onbereikbaar is voor schilders, maar dat het simpelweg moeilijker te behalen is door middel van de schilderkunst dan door middel van fotografie.³² Volgens André Bazin (1918 – 1958) valt een fotografische reproductie van een model samen met dit model.³³ Zo zeggen we vaak over een schilderij van bijvoorbeeld de Eiffeltoren dat het een schilderij van de Eiffeltoren is, terwijl veel mensen over een foto van de Eiffeltoren zullen zeggen: 'Dat is de Eiffeltoren'. Natuurlijk is het niet zo dat een foto van de Eiffeltoren daadwerkelijk het monument zelf is en betoogt Walton ook dat Bazin ongelijk heeft, maar het toont wel aan dat fotografie blijkbaar transparanter is dan schilderkunst, waardoor we soms de aanwezigheid van het medium lijken te vergeten. We zien de wereld door foto's, we zien letterlijk de scène of het moment dat gefotografeerd is. Schilderkunst mist deze transparantie, omdat het veel duidelijker een representatie is van iets of iemand. Als we een portret van Hendrik VIII zien, zien we niet hemzelf, maar een representatie van de koning.³⁴ Hoewel vaak gedacht wordt dat dit onderscheid tussen fotografie en schilderkunst veroorzaakt

³⁰ Bate 2009, 97.

Wells 2000, 14.

³¹ Bate 2009, 97.

Van Gelder en Westgeest 2011, 57.

³² Walton 1984, 249.

³³ Van Gelder en Westgeest 2011, 16.

³⁴ Walton 1984, 251-253.

wordt doordat er bij schilderkunst sprake is van een tussenpersoon, betoogt Walton dat het niet zozeer daarmee te maken heeft. Er is namelijk bij zowel schilderkunst als fotografie een persoon aanwezig tussen de werkelijkheid en de beschouwer. Wat echter invloed heeft op de vermeende transparantie van een afbeelding volgens Walton is in hoeverre de overtuigingen van de schilder of de fotograaf van invloed zijn op de afbeelding. Waar een schilder of een tekenaar namelijk weergeeft wat hij denkt te zien, is dit bij een fotograaf niet het geval. Walton geeft hierbij het voorbeeld van twee afbeeldingen van een dinosaurus in de jungle, een tekening en een foto. Bij de tekening weten we niet zeker of de tekenaar echt een dinosaurus heeft gezien. We weten alleen dat hij denkt dat hij een dinosaurus heeft gezien. In het geval van een foto van een dinosaurus weten we dat er een dinosaurus was, maar weten we niet of de fotograaf deze gezien heeft of niet. Misschien heeft de fotograaf de dinosaurus wel gezien en toen een foto gemaakt, maar voor hetzelfde geldt heeft de fotograaf de camera met een timer in de jungle gezet en is de dinosaurus toevallig gefotografeerd zonder dat de fotograaf zich hiervan bewust was. De overtuigingen van de fotograaf zijn dus niet van invloed op de foto en we hoeven dus niet te vertrouwen op de fotograaf zoals we dat moeten op de tekenaar.³⁵ In het geval van fotografie zijn het vooral de ideeën van de beschouwer over de aard van het medium die bepalen of een representatie gezien wordt als transparant of niet.

In de negentiende eeuw werd fotografie ondubbelzinnig gezien als een transparant medium. Tegenwoordig wordt de idee van transparantie en een foto als kopie van de werkelijkheid verworpen door de meeste theoretici.³⁶

³⁵ Walton 1984, 263-264.

³⁶ Clarke 1997, 29.

Mission Héliographique en de rol van Baldus

De *Mission Héliographique* (1851) was een project van de Franse *Commission des Monuments Historiques*, waarbij vijf fotografen uitgekozen werden om documenterende foto's te maken van de belangrijke nationale architectuurmonumenten. Op basis van deze foto's werd door de commissie vastgesteld of de monumenten gerestaureerd moesten worden en of dit dringend moest gebeuren. Er was nog geen uitgebreid netwerk van treinsporen, men kon dus nog niet uitgebreid elk monument zelf bezoeken. Hierdoor was fotografie een belangrijk middel binnen de monumentenzorg. Fotografie was daarnaast gedetailleerder en accurater dan de architecturale tekeningen waar men voorheen gebruik van maakte.³⁷

Conservatie vóór de *Mission Héliographique*

De *Commission des Monuments Historiques* werd officieel opgericht in 1837, hoewel voor die tijd al eerder commissies en private initiatieven voor het preserveren van erfgoed waren opgericht. Prosper Mérimée (1803 – 1870) stond aan het hoofd van de commissie. Daarnaast bestond de commissie uit zes volksvertegenwoordigers, zes archeologen en vier architecten. Zij beslisten vanuit Parijs over het behoud en restauratie van de nationale Franse monumenten.³⁸ Voorafgaand aan de eerste fotografische campagne in 1851 moesten de commissieleden al op een andere manier de monumenten kunnen beoordelen. Soms reisden zij naar het monument om het zelf te kunnen bekijken, maar meestal speelde de lokale overheid een belangrijke rol in het proces. Al vanaf het begin in 1837 stelde de commissie vragenlijsten op en legden deze voor aan de prefect van een gebied. De prefect vulde deze vragenlijst vervolgens in om die daarna terug te sturen naar Parijs. In Parijs was het vervolgens de taak van de commissie om op basis van deze vragenlijsten de monumenten te classificeren en te rangschikken al naargelang restauratie al dan niet vereist en urgent was. In hetzelfde jaar stelde Mérimée een lijst op met de monumenten die dringend toe waren aan restauratie en overhandigde deze aan de overheid. Vervolgens werden jaarlijks opnieuw vragenlijsten naar de prefecten van Frankrijk gestuurd en werd de lijst met monumenten aangevuld. In 1840 waren dit er al meer dan duizend en tegen 1850 omvatte deze lijst al zeker drieduizend monumenten. Door dit grote aantal werd de Franse overheid gedwongen een keuze te maken. Daarom koos de commissie ervoor om die gebouwen voor restauratie aan te raden die typerend waren voor een architectuurstijl en die de ontwikkeling en het verval van de kunst kenmerkten.

³⁷ Daniel 2004.

³⁸ Walbe 1981, 63.
Bergdoll 1994, 106.

Wanneer de commissie een architect de opdracht gaf een bouwwerk te restaureren, werd deze ook opgedragen tekeningen aan te leveren. Deze tekeningen werden vervolgens gearhiveerd. Vanaf 1841 bepaalden Mérimée en zijn collega's dat voor elk monument dat gerestaureerd werd zowel een tekening van de plattegrond als van de opstand gemaakt moest worden.³⁹

De fotografen van de *Mission Héliographique*

Het was dus niet tot 1851 dat de eerste fotografische campagne in gang werd gezet door de *Commission des Monuments Historiques*. Al in januari van dat jaar werd aan Henri Le Secq (1818 – 1882), Auguste Mestral (1812 – 1884) en Édouard Baldus de opdracht gegeven om foto's te maken van historische monumenten. Een aantal weken later besloot de commissie echter alsnog een competitie te organiseren. Uit alle inzendingen werden de vijf fotografen gekozen met de beste foto's. Elke fotograaf zou voorzien worden van een reisbeurs van drieduizend frank.⁴⁰ De vijf uiteindelijk gekozen fotografen, Hippolyte Bayard (1801 – 1887), Gustave Le Gray (1820 – 1884), Henri Le Secq, Auguste Mestral en Édouard Baldus, waren allemaal lid van het eerste fotografische genootschap in Frankrijk, de *Société Héliographique*, dat eerder dat jaar opgericht was. Ze kregen elk een reisschema toegewezen en een bijbehorende lijst met monumenten die ze moesten fotograferen. Het aantal en het soort foto's dat gemaakt moesten worden, werden bepaald door een subcommissie opgericht door de *Commission des Monuments Historiques*.⁴¹ Gustave Le Gray werd in de tijd van de *Mission Héliographique* al beschouwd als een belangrijk figuur voor de Franse fotografie. Hij werd naar het gebied ten zuidwesten van Parijs gestuurd. Le Gray kreeg de opdracht om de beroemde kastelen uit de Loire te fotograferen en de vele kerken langs de pelgrimsroute naar Santiago de Compostela. Hij werkte op dit project samen met Auguste Mestral, aangezien een aantal foto's door beide fotografen gesigineerd zijn. Henri Le Secq werd naar de gebieden ten noorden en ten oosten van Parijs gestuurd om de gotische kathedralen in onder andere Reims, Laon en Straatsburg te fotograferen. Hippolyte Bayard reisde af naar Normandië en Bretagne. Baldus werd naar het gebied ten zuidoosten van Parijs gestuurd. Nadat de vijf fotografen in de zomer en het najaar van 1851 hun opdrachten hadden uitgevoerd, keerden ze terug naar Parijs en leverden ze in totaal 258 negatieven in bij de commissie.⁴²

³⁹ Walbe 1981, 64.

⁴⁰ Daniel 1994, 22.

⁴¹ Daniel 1994, 22.

Boyer 2003, 41-42.

⁴² Daniel 1994, 23.

Tot de teleurstelling van de fotografen en critici werden de foto's achter slot en grendel gehouden en gaf de overheid geen toestemming om deze te publiceren.⁴³ De reden hiervoor is tot op heden niet duidelijk, maar er zijn verschillende verklaringen voor geopperd. Volgens Jammes en Parry Janis zouden de negatieven nooit gepubliceerd zijn omdat ze slechts bedoeld waren om een archief op te bouwen voor de historische monumenten of omdat de monumenten te veel in een romantisch kader weergegeven waren. Hierdoor zouden de foto's niet goed bruikbaar zijn voor restauratiedoeleinden.⁴⁴ Monteiro beweert daarentegen dat de foto's niet geaccepteerd werden door de commissie omdat ze juist te veel afweken van de picturale tradities van de romantiek.⁴⁵ Rice beargumenteert dat de negatieven in het archief verdwenen door de gecompliceerde spanning in de foto's tussen fotografie als kunst enerzijds en fotografie als modern medium voor documentatie anderzijds.⁴⁶ Volgens Boyer was er waarschijnlijk sprake van een praktische reden waarom de foto's niet gepubliceerd werden. Het afdrukken van foto's was in die tijd namelijk nog erg prijzig en het kostte bovendien veel tijd. Boyer stelt dat het afdrukken en publiceren van de negatieven simpelweg te duur was voor de *Commission des Monuments Historiques* en de *Société Héliographique*.⁴⁷ Uit veel van deze mogelijke verklaringen blijkt dat de stijl in relatie tot de context van de *Mission Héliographique* nadere aandacht verdient. Het lijkt er namelijk op dat er een zekere spanning was tussen het documentaire karakter van het project, waarmee transparantie en stijlloosheid worden verondersteld, en de stijl van de foto's. Overigens is dit in deze vroege periode van de fotografie niet ongebruikelijk. Er waren nog geen vaste conventies voor bepaalde soorten fotografie, waardoor fotografen nog een gepaste manier om architectuur in beeld te brengen probeerden te vinden en daarbij al gauw bij andere, meer artistieke tradities terecht kwamen.

Route van Baldus door Frankrijk

Édouard Baldus werd naar het gebied ten zuidoosten van Parijs gestuurd met een lijst van 51 monumenten die hij moest fotograferen. Op 9 juli 1851 vertrok hij vanuit Parijs naar zijn eerste bestemming: het paleis van Fontainebleau.⁴⁸ Baldus reisde waarschijnlijk met één of zelfs twee assistenten, mogelijk de mannen met hoge hoeden die we regelmatig tegen komen op zijn foto's. Baldus maakte gebruik van vrij grote negatieven, vaak van 21 bij 26 centimeter of van 26 bij 36 centimeter. Het maken van foto's op groot formaat werd aangemoedigd door de *Commission des Monuments Historiques*. Baldus maakte voor de foto's tijdens deze opdracht gebruik van

⁴³ Daniel 2004.

⁴⁴ Jammes en Parry Janis 1983, 51-52.

⁴⁵ Monteiro 2010, 301.

⁴⁶ Rice 1997, 52-53.

⁴⁷ Boyer 2003, 52.

⁴⁸ Daniel 1994, 23.

papiernegatieven met daarop een laagje gelatine of hars.⁴⁹ Op de foto's van Baldus zien we vaak één persoon of meerdere personen afgebeeld bij de monumenten. Dit was voornamelijk om de schaal aan te geven, maar het moest de foto's ook levendiger maken.

Nadat Baldus het paleis van Fontainebleau (fig. 5) had gefotografeerd, reisde hij verder naar Sens, waar hij de synodezaal (fig. 6) moest fotograferen. Baldus maakte hier ook foto's van de 'archevêché', een kleine poort, hoewel deze niet op de lijst met monumenten stond. Een jongen zit in de poort op de rand van de schaduw en het zonlicht (fig. 7).⁵⁰ Baldus reisde door naar Saint-Thibault om daar een romaanse kerk (fig. 8) te fotograferen. De volgende stop was Auxerre. Hier fotografeerde Baldus de kathedraal (fig. 9) en het bisschoppelijk paleis (fig. 10). Voor het fotograferen van de kathedraal probeerde hij optimaal gebruik te maken van het formaat van zijn negatief en de fotografische kamer. Toen hij hier niet in slaagde, besloot hij de façade en het bovenste register van de klokkentoren apart te fotograferen om van deze twee negatieven met behulp van knippen en plakken één negatief te maken. Deze montage wordt gecamoufleerd doordat de foto later nog geretoucheerd is met aquarel.⁵¹ Na Auxerre vertrok Baldus naar Saint-Père om daar de lokale kerk (fig. 11) vast te leggen. In Semur-en-Auxois fotografeerde hij de Onze-Lieve-Vrouwekerk (fig. 12). Ook in Beaune fotografeerde Baldus de Onze-Lieve-Vrouwekerk (fig. 13). Vervolgens reisde hij verder naar Autun om daar de Romeinse Porte d'Arroux (fig. 14) en de Porte Saint-André (fig. 15) vast te leggen. In Paray-le-Monial fotografeerde Baldus uitgebreid de Onze-Lieve-Vrouwekerk (fig. 16 en 17). Hij reisde verder naar Vienne, waar hij de tempel van Augustus en Livia (fig. 18) en de Saint-Maurice kerk (fig. 19) fotografeerde. Op de foto van de noordzijde van de kerk (fig. 20) is te zien dat men hier al begonnen was met restauratiewerkzaamheden. Zowel in Romans-sur-Isère (fig. 21) als in Saint-Paul-Trois-Châteaux (fig. 22) moest Baldus de romaanse kerken fotograferen. Ook in Saint-Restitut fotografeerde hij de lokale kerk (fig. 23). Baldus' reis ging verder naar Vaison-la-Romaine, waar zich de Saint-Quentinkapel (fig. 24) en een oude Romeinse brug (fig. 25) bevonden. In Orange maakte Baldus foto's van het bekende amfitheater (fig. 26 t/m 29) en een antieke triomfboog (fig. 30). Verder legde hij de Pont du Gard (fig. 31) vast en de Philippe-le-Bel toren (fig. 32) in Villeneuve-lès-Avignon. Aangekomen in Avignon fotografeerde Baldus de Saint-Benezet brug en kapel (fig. 33), de stadsmuur (fig. 1), de kathedraal en het pauselijk paleis (fig. 34). Hij vervolgde zijn reis naar Nîmes en fotografeerde daar het amfitheater (fig. 35 en 36), het Maison Carrée (fig. 37), de tempel van Diana (fig. 38) en de poort van Augustus (fig. 39). Baldus' laatste

⁴⁹ Mondenard 2002, 84.

⁵⁰ Mondenard 2002, 87.

⁵¹ Mondenard 2002, 88.

bestemming was Arles, waar hij het amfiteater (fig. 40 en 41) fotografeerde en de kerk en het klooster van Saint-Trophime (fig. 4 en 42).⁵²

Foto's van Baldus

De meeste foto's die Baldus voor de *Mission Héliographique* maakte, zijn van een redelijk grote afstand genomen en geven een hele gevel, of zelfs een heel monument weer. Ze geven dus een overzichtsbeeld. Vaak is ook een gedeelte van de omgeving te zien. Sommige foto's zijn ingezoomd op bijvoorbeeld een portaal of een onderdeel van het gebouw. De foto's zijn vaak vanuit een schuine invalshoek genomen. Zoals al eerder gezegd zijn er op meerdere foto's mensen afgebeeld van een afstand. Het licht-donkercontrast verschilt per foto, maar in de meeste foto's is een redelijk groot contrast te zien. Ook de scherpste van de afbeeldingen verschilt. Sommige foto's zijn vrij scherp, sommige wat minder scherp.

Voor de *Mission Héliographique* maakte Baldus gebruik van de calotypie als fotografisch procedé. De *Commission des Monuments Historiques* prefereerde het gebruik van de calotypie in plaats van de daguerrotypie en deze techniek werd dan ook gebruikt door de fotografen van de *Mission Héliographique*, behalve door Bayard.⁵³ Anders dan de daguerreotypie, een techniek waarbij één positieve druk op een zilveren plaat geproduceerd werd, leverde het gebruik van deze techniek een papiernegatief op waarvan meerdere positieve drukken gemaakt konden worden. Het verschil in weergave met de daguerreotypie was dat de grovere structuur van het papiernegatief zorgde voor een korrelige en wat vagere positieve druk. Rond 1850 probeerden daarom meerdere fotografen de scherpheid van de calotypie te verbeteren. Zo introduceerde Louis-Désiré Blanquart-Everard (1802 – 1872) en Gustave Le Gray in 1850 het papiernegatief met een albuminecoating. Door een laagje eiwit op het papier aan te brengen kregen de foto's meer detail.⁵⁴ Baldus ontwikkelde zijn eigen procedé en verbeterde de foto's van papiernegatieven door het lichtgevoelige papier in een bad met gelatine te dompelen, waardoor de foto's transparanter en helderder werden. Daarnaast was er nog slechts een sluitertijd van drie tot vijf minuten nodig. In 1852 besloot Baldus het procedé te publiceren, maar dit werd nauwelijks door andere fotografen gebruikt. Desondanks gebruikte Baldus dit procedé zelf veelvuldig, onder andere voor de *Mission Héliographique*, en de helderheid en detail van zijn papiernegatieven werden alom geprezen.⁵⁵ Hoewel veel fotografen in de jaren vijftig van de

⁵² Mondenard 2002, 89-91.

⁵³ Boyer 2003, 45.

Bayard was de enige van de vijf fotografen die werkte met albumine glasnegatieven. Van hem is geen enkel negatief bewaard gebleven, mogelijk vanwege de kwetsbaarheid van glasnegatieven.

⁵⁴ Hirsch 2009, 47.

⁵⁵ Bresc-Bautier 1994, 29.

negentiende eeuw overstapten op glasnegatieven, koos Baldus er vaak nog voor papiernegatieven te gebruiken voor het fotograferen van architectuur. Deze hadden een langere sluitertijd dan glasnegatieven, maar waren makkelijker te prepareren en mee op reis te nemen.⁵⁶

Historische en culturele context

Op de lijst met monumenten die Baldus meekreeg van de *Commission des Monuments Historiques* stonden zowel gebouwen uit de Romeinse tijd als middeleeuwse kerken en *châteaux* uit de vroegmoderne tijd. Het gaat dus om architectuur uit het verleden van Frankrijk. Wat opvallend is, is dat onder de historische monumenten uit de middeleeuwen zich zowel gebouwen in gotische als in romaanse stijl bevinden. In deze periode van de romantiek had men met name in Frankrijk vooral oog voor de gotische architectuur uit de middeleeuwen. De gotiek werd namelijk gezien als de nationale Franse stijl.⁵⁷ Mérimée was echter een van de eersten die de romaanse stijl herkende en erkende. Dankzij hem stonden op de lijst met historische monumenten voor de *Mission Héliographique* de nodige romaanse kerken en zijn de overblijfselen hiervan blijven staan.⁵⁸

Om de *Mission Héliographique* en de behoefte om cultureel erfgoed te conserveren en te restaureren goed te kunnen begrijpen is het belangrijk om naar de culturele context van de negentiende eeuw te kijken. Een belangrijke culturele beweging in deze tijd in Frankrijk was een toenemende en hernieuwde interesse in het verleden. Tijdens de Franse Revolutie (1789 – 1799) waren veel monumenten ernstig beschadigd. Na het verlies en beschadiging van vele monumenten in deze periode en tijdens de Napoleontische oorlogen (1803 - 1815) was er een enorme impuls om historische architectuur te behouden.⁵⁹ Daarnaast zorgde opkomend nationalisme in de negentiende eeuw voor de drang om historische monumenten te conserveren. Verder ontstond er interesse in de historiografie van het eigen nationale verleden.⁶⁰ Tot slot droeg ook de Industriële Revolutie bij aan deze hernieuwde interesse in het verleden. Als gevolg van de Industriële Revolutie ontstonden er allerlei sociale misstanden. Er was in de negentiende sprake van toenemende urbanisatie, werkloosheid, uitbuiting en onderdrukking. Dit leidde tot een gevoel van nostalgie, een verlangen naar een verleden waarin alles beter was. Maar de sociale veranderingen als gevolg van de Industriële Revolutie leidden er ook toe dat educatie voor meer mensen beschikbaar was en men

Daniel 1994, 20.

⁵⁶ Daniel 1994, 58.

⁵⁷ Mallgrave 2006, 515.

⁵⁸ Keller 1994, 112.

⁵⁹ Lowenthal 2015, 417.

⁶⁰ Lowenthal 2015, 416.

meer vrije tijd had. Ook door deze ontwikkeling ontstond er meer interesse in het verleden. Daarnaast riep men op tot conservering door het groeiende toerisme in de negentiende eeuw.⁶¹

Deze ontwikkeling in de negentiende eeuw leidde tot meer interesse in en ontstaan van geschiedschrijving en meer wetenschappelijke en structurele interesse in de geschiedenis. Drie belangrijke Franse historici tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw waren Prosper de Barante (1782 – 1866), Augustin Thierry (1795 – 1856) en Jules Michelet (1798 – 1874). Alle drie hebben uitgebreide werken over de Franse geschiedenis geschreven. Maar geschiedschrijving was nog een jong discipline en historische correctheid was minder belangrijk dan tegenwoordig. Zo is bijvoorbeeld in de publicaties van Michelet te bemerken dat de historische correctheid ondergeschikt was aan de stijl en het narratief.⁶² Deze houding in de geschiedschrijving van de negentiende eeuw is ook terug te zien in de kunsten uit deze tijd, zoals de schilderkunst en grafische kunsten, maar bijvoorbeeld ook toneel. Dat het narratief ook hier belangrijker was dan authenticiteit blijkt bijvoorbeeld uit de klederdracht van acteurs. Waar de ene acteur bij een toneelstuk uit de klassieke oudheid in toga gekleed ging, droeg zijn vrouwelijke tegenspeelster contemporaine kledij.⁶³ Met name de grafische kunsten maakten ook onderdeel uit van de geschiedschrijving door historici. Zo werden de tekeningen van de romantische kunstschilder Achille Deveria gebruikt voor illustraties in Barantes publicatie *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois: 1364 - 1477* (1825).⁶⁴ De visuele kunsten maakten dus deel uit van de geschiedschrijving en de beweging om het verleden te recreëren, maar deze herschepping van het verleden had vaak een romantische inslag waarvoor wetenschappelijke accuraatheid meer dan eens moest wijken.⁶⁵

Deze houding ten opzichte van het verleden uitte zich in de kunst in het weergeven van het verleden of fragmenten uit het verleden op een romantische of pittoreske manier. Nu betoogt David Lowenthal dat de term ‘pittoresk’, bedacht door de Brit William Gilpin (1724 – 1804) als middenweg tussen de begrippen ‘schoonheid’ en ‘subliem’ van Edmund Burke (1729 – 1797), in de Franse context enigszins problematisch is. Pittoresk in esthetica veronderstelde namelijk dat schoonheid werd afgeleid van ruïnes en fragmenten uit het verleden en legde positieve nadruk op karakteristieken zoals ruigheid, ongelijkmatigheid en verval.⁶⁶ In het Frankrijk van de negentiende

⁶¹ Lowenthal 2015, 417.

⁶² Bann 1984, 33.

⁶³ Bann 1984, 58.

⁶⁴ Bann 1984, 44-45.

⁶⁵ Bann 1984, 55.

⁶⁶ Lowenthal 2015, 243.
Ackerman 2003, 81.

eeuw werden ruïnes en verval niet per definitie als esthetisch gezien, maar vaak als een herinnering van de gruwelijkheden die volgden op de Franse Revolutie. Er was geen sprake van natuurlijk verval, zoals dit gold voor de ontbonden kloosters in Engeland, maar het Franse erfgoed was door de mens vernietigd. Ruïnes en verval werden aldus gezien als littekens. Daardoor was er in Frankrijk meer aandacht voor conservatie en restauratie van deze monumenten dan voor de pittoreske schoonheid van het verval.⁶⁷ Daarnaast beargumenteert James Ackerman dat vroege Britse fotografen meer vrijheid hadden dan hun Franse collega's, zowel in hun keuze voor onderwerp als in esthetische en stilistische keuzes. In de periode dat de pittoreske esthetiek in zwang was bij fotografen, ongeveer rond het midden van de negentiende eeuw, werkten Franse fotografen voornamelijk in opdracht van de overheid met als doel om zowel oude als nieuwe architectuur vast te leggen. Het feit dat ze documenteren als doel hadden en bovendien in opdracht werkten, beperkte de Franse fotografen in onderwerpskeuze en esthetische keuzes.⁶⁸ Hoewel de Britse kunstenaars en fotografen uit deze periode hetzelfde soort onderwerpen vastlegden als bijvoorbeeld de fotografen van de *Mission Héliographique* ging het hun om het feit dat deze oude architectuur voldeed aan de criteria voor pittoreske schoonheid en niet zozeer omdat ze de impuls hadden om monumenten uit het verleden te documenteren.⁶⁹

⁶⁷ Lowenthal 2015, 276.

Bann 1984, 53.

⁶⁸ Ackerman 2003, 77.

⁶⁹ Ackerman 2003, 89.

Édouard Baldus en de bouw van het *Nouveau Louvre*

In mei 1854 kreeg Baldus van architect Hector-Martin Lefuel de opdracht om foto's te maken van de bouw van het *Nouveau Louvre*, één van de grootste bouwprojecten tijdens het Tweede Keizerrijk (1852 – 1870). Het doel van dit bouwproject was om het oude Louvre en het paleis van de Tuilerieën aan elkaar te verbinden. Afbeelding 43 laat de plattegrond zien van de situatie voordat de twee paleizen met elkaar verbonden werden. Al zeker driehonderd jaar was dit een grote wens geweest van Franse monarchen en verschillende architecten hadden decennia eerder al voorstellen voor ontwerpen gedaan.⁷⁰ Pas in 1848, na de val van koning Louis-Philippe en met de geboorte van de Tweede Franse Republiek (1848 – 1851), werden deze plannen gerealiseerd. Ook werd besloten om het oude Louvre te restaureren. Voor de bouw van het *Nouveau Louvre* werd de architect Louis Visconti (1793 – 1853) aangesteld samen met Emile Trélat (1821 – 1907). Felix Duban (1798 – 1870) was de architect die het oude Louvre mocht gaan restaureren. De plannen moesten echter eerst nog goedgekeurd worden door het Franse parlement. Op 12 december 1848 stemde het parlement voor de plannen om het Louvre te restaureren, maar tegen de ideeën om een nieuwe constructie tussen het Louvre en de Tuilerieën te bouwen. De plannen werden herzien en in oktober 1849 stemde het parlement dan toch voor de bouw van het *Nouveau Louvre*. Afbeelding 44 geeft de plattegrond weer van hoe dit eruit ging zien. Daarna lag het project praktisch stil totdat Louis-Napoleon Bonaparte (1808 – 1873), de president van de Tweede Republiek, op 2 december 1851 een staatsgreep pleegde. Visconti en Trélat stelden aan hem voor het plan voor de uitbreiding van het Louvre wederom aan te passen.⁷¹ In februari van 1852 presenteerde Visconti het nieuwe ontwerp in neorenaissance stijl en een begroting van meer dan 25 miljoen frank. Een maand later werd het einde van de restauratie van het oude Louvre aangekondigd. Op 25 juli 1852 werd de eerste steen voor het *Nouveau Louvre* gelegd. Visconti verwachtte dat de uitbreiding van het Louvre vijf jaar in beslag zou nemen. Bijna een jaar na het leggen van de eerste steen, op 8 juli 1853, werd het eerste paviljoen voltooid.

Nouveau Louvre onder Lefuel

Op 29 december 1853 kwam Visconti echter plotseling te overlijden. Aan het begin van het jaar 1854 werd het werk daarom overgenomen door een nieuwe architect, Hector-Martin Lefuel (1810 – 1880).⁷² Als gevolg hiervan werden de plannen voor het *Nouveau Louvre* opnieuw herzien en maakte Lefuel een eclectisch ontwerp dat gebaseerd was op het oude Louvre en dus voornamelijk

⁷⁰ Daniel 1994, 56.

⁷¹ Bresc-Bautier 1995, 74.

⁷² Bresc-Bautier 1995, 75.

stijlelementen uit de Franse renaissance bevatte. In oktober van hetzelfde jaar presenteerde Lefuel een getekend perspectivisch overzicht aan keizer Napoléon III, gemaakt door de tekenaars Philippe-Marie Chaperon en de onbekende David, om te laten zien hoe de Place Napoléon en de Place du Carrousel eruit zouden komen te zien. In dezelfde maand vroeg Lefuel toestemming aan de Minister van Staat, Achille Fould (1800 – 1867), voor de uitvoering van zijn voorstel voor het *Nouveau Louvre*.⁷³ In een brief aan de minister uitte hij bovendien ook zijn idee om Baldus zowel foto's te laten maken van het oude Louvre, nu dit gerestaureerd was, als van het nieuwe gedeelte.⁷⁴ Op 1 januari 1855 werd Hector-Martin Lefuel officieel benoemd tot de architect van het *Nouveau Louvre*. Vanaf dat moment moest hij de werkzaamheden om de Tuilerieën en het Louvre te herenigen overzien. De werkzaamheden aan de *Place Napoléon* begonnen daadwerkelijk in april. In november 1855 berichtte Lefuel aan Fould dat Baldus een offerte had opgesteld voor de papieren afdrucken van de fotografische reproducties van de architectuur en sculptuur en vroeg definitief toestemming om Baldus aan het werk te zetten. Baldus had toegestemd om het project aan te nemen en vroeg vijftien frank voor elk fotonegatief en 75 cent voor elke afdruk. In 1856 en de eerste paar maanden van 1857 werd er vooral gewerkt aan de sculpturen en decoratie van de verschillende paviljoenen, die ook door Baldus gefotografeerd werden.⁷⁵

Het project om het Louvre te fotograferen begon bescheiden, maar omvatte uiteindelijk meer dan tweeduizend foto's en kostte meer dan zestigduizend frank.⁷⁶ Op 9 mei 1857 stuurde Lefuel een begroting naar Fould voor het realiseren van een fotoalbum met het oog op de inwijding van het *Nouveau Louvre*. Deze vond plaats op 14 augustus door keizer Napoléon III.⁷⁷ Hoewel het *Nouveau Louvre* al in 1857 ingewijd werd, werd er nog voortdurend aan gewerkt tot aan de Parijse Commune en het afbranden van de Tuilerieën in 1871. Tot zeker het midden van de jaren zestig van de negentiende eeuw bleef Baldus het Louvre geregeld fotograferen, zowel in opdracht van de overheid als voor eigen doeleinden.⁷⁸

De foto's die Baldus maakte in opdracht van Lefuel waren in de eerste plaats bedoeld als documentatie, zoals blijkt uit een brief van Lefuel aan Fould uit 1854. Hij fotografeerde elk sculptuur en decoratief onderdeel van de gebouwen. De foto's van gipsmodellen en voltooid sculpturen werden bewaard in het dossier van de betreffende beeldhouwer samen met de correspondentie en

⁷³ Bresc-Bautier 1995, 76.

⁷⁴ Daniel 1994, 57.

⁷⁵ Bresc-Bautier 1995, 77.

⁷⁶ Daniel 1994, 57.

⁷⁷ Bresc-Bautier 1995, 78.

⁷⁸ Daniel 1994, 59.

afgesloten contracten. Maar ongeveer twee jaar later, in 1856, zag Fould ook een ander doel in de foto's van Baldus, namelijk als waardevol document voor de (kunst)geschiedenis. In een brief aan de keizer beschreef Fould het belang van de foto's voor toekomstige kunsthistorici, die de foto's zouden kunnen gebruiken om de bouw van het *Nouveau Louvre* te kunnen reconstrueren en verslaan. Het grootste deel van Baldus' foto's waren kleine papiernegatieven met een maximale grootte van 17,5 bij 22,5 centimeter. Voor het fotograferen van de paviljoenen werkte Baldus echter vooral met collodionglasnegatieven van 35 bij 45 centimeter, waarbij hij ofwel het paviljoen in zijn geheel weergaf of een groot detail van het paviljoen. Dankzij het gebruik van collodionglasnegatieven, die een kortere sluitertijd hadden en zorgden voor heldere foto's met meer detail, waren met name deze foto's bijzonder helder en scherp.⁷⁹ Voor dit project had Baldus toegang tot een donkere kamer op het terrein, wat het gebruik van de tijdrovende en ingewikkelde collodionglasnegatieven mogelijk maakte.⁸⁰ Bovendien had hij hierdoor ook de mogelijkheid om grotere afbeeldingen te maken, waardoor hij niet meer hoefde te werken met samengestelde negatieven zoals bij de *Mission Héliographique*. Daarnaast begon hij te experimenteren met het maken van panoramafoto's.⁸¹ Ondanks deze voordelen van de glasnegatieven behield Baldus voor het fotograferen van architectuur eigenlijk altijd een voorkeur voor papiernegatieven, die makkelijker te prepareren en te transporteren waren. Hoewel Baldus ook foto's heeft gemaakt van de werkplaats, zijn de meeste architectuurfoto's gemaakt van de paviljoenen toen ze voltooid of bijna voltooid waren. De overzichtsfoto's van de paviljoenen laten de grandeur en monumentaliteit van de architectuur zien, terwijl de detailopnames de rijkdom van de decoratie en de architecturale elementen laten zien.

Fotoalbum

Zoals al even kort genoemd werd, werd een deel van de foto's die Baldus maakte in opdracht van Lefuel gebundeld in fotoalbums. Dit was echter niet het doel van deze fotocampagne aan het begin van het project. Pas in mei 1857 deed Lefuel een voorstel aan Fould om het fotoalbum op 14 augustus van dat jaar als een cadeau aan te bieden aan keizer Napoléon III, wanneer hij het *Nouveau Louvre* zou inwijden. Dit was echter niet mogelijk op een dergelijke korte termijn. Aan het einde van 1857 waren uiteindelijk vijftientig albums voltooid, elk bestaande uit vier delen met in totaal ongeveer tweeduizend afbeeldingen per album. Het album was samengesteld door het bureau van Lefuel uit de foto's die door Baldus gemaakt waren. Deze albums werden verspreid onder de hofhouding van de keizer, hooggeplaatste Franse politici en de regerende monarchen in Europa. Hierna werden nog elf extra albums geproduceerd voor de bibliotheken van een aantal belangrijke

⁷⁹ Daniel 1994, 57-58.

⁸⁰ Daniel 1994, 58.

⁸¹ Daniel 1994, 60.

steden en verschillende keizerlijke paleizen.⁸² Tijdens het project om het Louvre te fotograferen verkocht Baldus ook series van deze foto's aan het Ministerie van Schone Kunsten. Daarnaast stelde hij het werk dat hij maakte voor Lefuel ook tentoon, onder andere op de *Exposition Photographique* in Brussel in 1856.⁸³

Het fotoalbum van het *Nouveau Louvre* bevat verschillende soorten foto's. Het grootste gedeelte van het album bestaat uit foto's van (gipsmodellen van) de sculpturen en ornamentiek van de paviljoenen, zoals de foto van het gipsmodel van de sculptuur *De Jacht* door Christophe Frantin (fig. 45). Deze foto's zijn frontaal genomen en hebben een witgekleurde achtergrond. De sculpturen worden dus uit hun context weergegeven. Deze foto's hebben subtiele licht-donkercontrasten en geven de beeldhouwwerken gedetailleerd weer. Verder bevat het fotoalbum enkele panorama's van het *Nouveau Louvre* (fig. 46). Deze foto's bieden een overzicht van het gebouw en de ligging ervan. De architectuur is op deze foto's vanuit een schuine invalshoek weergegeven en er is sprake van een groter licht-donkercontrast door enerzijds grote schaduwen en anderzijds overbelichting. Naast panorama's heeft Baldus ook overzichtsfoto's gemaakt op regulier formaat. Van de paviljoenen van het *Nouveau Louvre* zijn meerdere soorten foto's gemaakt. Zo bevat het album foto's die het paviljoen in zijn geheel weergeven, zoals van het *Pavillon de Rohan* (fig. 47). Deze zijn vaak of frontaal of vanuit een lichtschuine hoek gemaakt. Deze foto's hebben gebalanceerde licht-donkercontrasten en geven hierdoor veel detail weer. Daarnaast zijn er grote detailopnamen gemaakt van de paviljoenen, zoals van het *Pavillon Turgot* (fig. 2). Deze foto's beelden één of twee etages van een paviljoen af of een groot detail van een etage, bijvoorbeeld de ingang of een toren. Ook deze zijn ofwel frontaal gemaakt of vanuit een schuine invalshoek, hebben subtiele licht-donkercontrasten en zijn gedetailleerd. Het lijkt erop dat Baldus geprobeerd heeft het *Nouveau Louvre* zo objectief mogelijk te fotograferen en te documenteren.

Historische en culturele context

Net zoals bij de *Mission Héliographique* spelen bij de foto's van het *Nouveau Louvre* de politieke en culturele omstandigheden een belangrijke rol. De herbouw en het maken van de foto's vonden plaats tijdens het Tweede Keizerrijk onder Napoléon III. Zoals al eerder vermeld was het uiteindelijke ontwerp voor het *Nouveau Louvre* door Lefuel eclectisch. Eclecticisme was een stroming waarin onderdelen van verschillende stijlen uit het verleden gecombineerd werden, waardoor het uiteindelijke ontwerp per architect kon verschillen. Het idee achter het eclecticisme was volgens de

⁸² Daniel 1994, 58-59.

⁸³ Daniel 1994, 59.

Franse filosoof Victor Cousin (1792 – 1867) dat alle stijlen uit het verleden gelijkwaardig waren. Eclecticisme was dus de democratische scheidsrechter tussen de gevestigde architectuurstijlen.⁸⁴ Verleden, heden en de toekomst waren volgens Cousin met elkaar verbonden en originaliteit ontstond uit het evenwicht tussen het denken van oude en nieuwe generaties.⁸⁵

De eclectische stroming van het *Nouveau Louvre* en andere gebouwen in het Parijs van deze periode zijn erg beïnvloed door de Franse renaissance, omdat het op deze manier goed aan zou sluiten bij het oude Louvre. Maar er kan beargumenteerd worden dat dit ook goed aansloot bij de sociaal vooruitstrevende idealen van het Tweede Keizerrijk, die zich onder andere uitte in het sociale verantwoordelijkheidsgevoel van de keizer om rijkdom van individuen in te zetten voor collectieve verbetering.⁸⁶ Classicisme en neogotiek werden namelijk gezien als exclusieve stijlen, met name voorbehouden aan de aristocratie.⁸⁷ In de negentiende eeuw had de architectuur uit de renaissance minder sterk deze associatie en was zeker in een eclectische vorm geschikt voor de moderne architectuur van het Tweede Keizerrijk.

Tijdens het Tweede Keizerrijk was keizer Napoléon III, zijn beleid en persoonlijke smaak een belangrijke factor voor de populariteit van het eclecticisme. In 1851 pleegde Napoléon III, toen nog president Lodewijk Napoléon van de Tweede Republiek, een staatsgreep. Een jaar later liet Napoléon zich tot keizer kronen en het Tweede Keizerrijk was geboren.⁸⁸ Omdat Napoléon III zichzelf tot keizer had laten kronen, moest hij zijn macht legitimeren. Onder andere continuïteit met het verleden speelde hierbij een belangrijke rol. Dit deed hij op verschillende manieren, onder andere via kunst. Napoléon III was persoonlijk nauwelijks geïnteresseerd in kunst, maar hij zag kunst wel als een belangrijk middel in het voeren van een politiek beleid. Kunst moest volgens hem dan ook vooral een politiek doel hebben en de esthetiek was van ondergeschikt belang. Deze visie van de keizer op kunst

⁸⁴ Palmaerts 2005, 34-35.

⁸⁵ Palmaerts 2005, 41.

⁸⁶ Guérard 1969, 312.

De initiatieven van Napoléon III voor sociale veranderingen kunnen echter niet altijd simpelweg zo gelezen worden. Zo werd de grote transformatie van Parijs door baron Haussmann gepromoot als sociale verbetering door te zorgen voor betere huisvesting, betere voorzieningen en een betere infrastructuur. In werkelijkheid werden de armen vanuit het centrum naar de buitenwijken verplaatst om plaats te maken voor de bourgeoisie. Ook zijn er twijfels over de keizers motivaties om de infrastructuur te veranderen en grote boulevards aan te leggen. Hoewel dit gedaan werd onder het mom van een gezondere leefomgeving en om meer licht toe te laten in de gebouwen, beargumenteren onderzoekers ook dat de brede boulevards bedoeld waren om te voorkomen dat mensen tijdens sociale onrust of een revolutie barricades in de straten zouden bouwen en dus om makkelijker dit soort rellen te kunnen onderdrukken.

⁸⁷ Lemoine 1993, 18.

Palmaerts 2005, 105.

⁸⁸ Perry en Girard 2002, 63-64.

is onder andere terug te zien in de overheidsbegroting: tijdens het Tweede Keizerrijk werd gemiddeld 71,6% van het budget voor kunst besteed aan kunst met een duidelijk politiek doel.⁸⁹ De bouw van het *Nouveau Louvre* was één van de grootste kunstprojecten tijdens het Tweede Keizerrijk en met het verbinden van het Louvre en de Tuilerieën zette Napoléon III een belangrijke prestatie neer die verschillende monarchen en staatshoofden niet gelukt was. Ook de keuze voor een bepaald soort architectuur voor deze uitbreiding speelde hierin een belangrijke rol. Napoléon III moest een heel land overtuigen en hervormen. Hij had dus een nationale architectuur nodig die pakkend en begrijpelijk was.⁹⁰ Tegelijkertijd had Napoléon III de ambitie om de pracht en praal uit vroegere tijden, met name uit de tijd van de grote Franse monarchen, te laten herleven.⁹¹

Door de keizers staatsgreep was continuïteit met het verleden van belang om zijn macht te legitimeren, tegelijkertijd moest Napoléon III oppassen voor een te conservatieve houding. Dit had immers de regimes voor hem ten val gebracht. Onder Napoléon III betrad Frankrijk officieel het industriële tijdperk. Het spoorwegennetwerk werd uitgebreid en steden werden getransformeerd, zoals Parijs onder baron Haussmann. De keizer wilde daarom een nieuwe natie en een nieuw Parijs creëren, met de blik gericht op vooruitgang, maar ook met een gevoel van trots op het verleden en een gevoel van nationalisme.⁹² Al deze factoren zorgden ervoor dat het Tweede Keizerrijk de broedplaats werd van het eclecticisme. Enerzijds werd binnen het eclecticisme gekozen voor historische stijlen uit de Franse geschiedenis, zoals in het geval van het *Nouveau Louvre* de keuze werd gemaakt om voornamelijk motieven en stijlelementen te gebruiken uit de Franse renaissance. Hiermee wilde Napoléon III de pracht en praal van het Frankrijk uit deze periode laten herleven. Tegelijkertijd schiepte het eclecticisme door het moderniseren van deze stijlen uit het verleden een nieuwe vooruitstrevende en nationale stijl, die paste bij de moderne Franse maatschappij. Eclecticisme werd dus bij uitstek geassocieerd met vooruitgang, omdat het historische stijlen verenigde en vormde tot een nieuw soort architectuur creëerde die voor iedereen toegankelijk was.⁹³

De voorkeur voor het eclecticisme tijdens het Tweede Keizerrijk kan ook verklaard worden door de sociale veranderingen die plaats vonden in deze periode. Tijdens het Tweede Keizerrijk was de hogere middenklasse, de bourgeoisie, uitgegroeid tot de dominante klasse in plaats van de

⁸⁹ Mainardi 1989, 34-38.

⁹⁰ Tent. cat. Philadelphia 1978, 36.

⁹¹ Hitchcock 1969, 132.

⁹² Guérard 1969, 309-310.

⁹³ Lemoine 1993, 18.
Green 2011, 91.

aristocratie.⁹⁴ Vanwege de keizers staatsgreep en het onrustige en revolutionaire verleden van Frankrijk was de bourgeoisie als dominante klasse bepalend voor Napoléon III om aan de macht te blijven. Dit betekende dat hij zijn beleid soms schikte naar de bourgeoisie, om deze klasse tevreden te houden en politieke stabiliteit te bewaren. De bourgeoisie was hierdoor ook bepalend voor de veranderingen in de kunst tijdens deze periode. Het introduceren van een nieuwe kunststijl of stroming was echter niet gebruikelijk en zeker de bourgeoisie als een nieuwe en opkomende klasse was hier niet zomaar toe in staat. Het eclecticisme was een vrij nieuwe architectuurvisie, ontstaan in de achttiende eeuw, maar populair bij de middenklasse omdat de esthetiek van het eclecticisme niet nieuw was.⁹⁵ Doordat deze bouwvorm zich baseerde op al bestaande architectuurstijlen kon de bourgeoisie zich een nieuw soort architectuur toe eigenen zonder dat dit een enorme breuk betekende met de gevestigde orde. Tegelijkertijd was het verleden voor de bourgeoisie ook een belangrijke inspiratiebron om hun nieuwe positie in de maatschappij te consolideren. Voor verschillende zaken werd daarom naar de aristocratie en hun gewoontes gekeken, zo ook als het ging om kunst, terwijl langzaam deze gewoontes werden aangepast aan de smaak van de bourgeoisie. Zo ook als het ging om kunst en eclecticisme belichaamde dit doordat uit oude kunststijlen een nieuwe soort architectuur ontstond. Eclecticisme wordt dus tegelijkertijd gekenmerkt door vooruitgang en het opheffen van ontstane tegenstellingen.⁹⁶

Tot slot heeft de persoonlijke smaak van de keizer mogelijk nog een rol gespeeld in de populariteit van het eclecticisme. Napoléon III was namelijk geen liefhebber van de gotiek en had voorkeur voor de 'Italiaanse stijl'.⁹⁷ Het eclecticisme tijdens het Tweede Keizerrijk was overigens niet zozeer gebaseerd op de Italiaanse renaissance, maar onder invloed van het opkomende nationalisme juist op de Franse renaissance architectuur. Zo keren in het eclecticisme van het *Nouveau Louvre* motieven en kenmerken terug van de François I-stijl en de Louis XIV-stijl.⁹⁸ Met de keuze om stijlelementen uit de Franse renaissance te gebruiken, zoals uit de periode van François I (1494 – 1547), maar te introduceren als een nieuwe stijl stapte Napoléon III in feite ook in de voetstappen van de koning. François I bracht de renaissance van Italië naar Frankrijk en had een grote invloed op de ontwikkeling van onder andere de kunsten. Zo haalde hij onder andere Leonardo da Vinci naar zijn hof. François I-stijl is onder andere terug te zien in de schoorstenen van het *Nouveau Louvre* zoals deze te zien zijn op het dak van *Pavillon Richelieu* (fig. 48).

⁹⁴ Perry en Girard 2002, 40.

⁹⁵ Hitchcock 1968, 132.

⁹⁶ Palmaerts 2005, 33.

⁹⁷ Sutcliffe 1993, 85.

⁹⁸ Hitchcock 1969, 48.
Hitchcock 1969, 132.

Fotografie tijdens het Tweede Keizerrijk

De uitgebreide fotografische serie van de architectuur van het *Nouveau Louvre* is uitzonderlijk voor deze periode. Fotografie was immers nog een relatief nieuw medium. Het Tweede Keizerrijk is de eerste periode in de geschiedenis die systematisch fotografische opnames achter heeft gelaten.⁹⁹ Zoals hierboven al kort genoemd was keizer Napoléon III een voorstander van vooruitgang. Fotografie werd gezien als een belangrijke technische uitvinding en representeerde de technische vooruitgang in deze periode. Grootschalig gebruik van fotografie zoals te zien is in de fotoserie van Baldus geeft de tijdsgeest van het Tweede Keizerrijk goed weer. Fotografie stond daarnaast ook symbool voor sociale vooruitgang. Napoléon III voelde sociale verantwoordelijkheid en maakte zich zorgen over de verdeling van de toenemende rijkdom. Deze moest zoveel mogelijk ten goede komen aan het collectief.¹⁰⁰ Hij zag fotografie daarom bij uitstek geschikt als medium. Het werd gezien als democratisch en egalitair, dezelfde boodschap die de keizer uit wilde dragen over zijn regime. Iedereen kon fotograaf worden ongeacht klasse, maar het kon daarnaast ook heel makkelijk verspreid worden. Kunst werd via foto's toegankelijker voor de massa.¹⁰¹ Tot slot werd fotografie gezien als geschikt, omdat men vond dat fotografie fungeerde als medium tussen het verleden en de toekomst.¹⁰² Dit komt dus overeen met de beweegredenen om te kiezen voor het eclecticisme als architectuurstijl: het verenigt het verleden met het heden.

Hoewel fotografie bij uitstek als een democratisch medium werd beschouwd, kan er getwijfeld worden aan de democratische aard van het project om het *Nouveau Louvre* te fotograferen. In eerste instantie waren de foto's bedoeld voor documentatiedoeleinden, de vraag is hoe democratisch en toegankelijk dit was zodra de foto's werden opgeslagen in overheidsdossiers die niet voor het grote publiek inzichtelijk waren. De democratische functie van fotografie tijdens het Tweede Keizerrijk is zeker ter discussie te stellen in het geval van de fotoalbums die gemaakt werden. Deze werden enkel onder de hofhouding van de keizer en Europese vorsten verspreid. In dit geval lijken de foto's geen democratische aard te hebben, maar werden ze eerder als een soort propaganda door Napoléon III de wereld in gestuurd om te pronken met de prestaties van het Tweede Keizerrijk en ook om zijn macht buiten Frankrijk te legitimeren.

⁹⁹ Green 2011, 91.

¹⁰⁰ Guérard 1969, 312.

¹⁰¹ Green 2011, 93.

¹⁰² Green 2011, 93.

Baldus' fotografiestijl

Na het naast elkaar leggen van beide fotografieseries lijken er op het eerste gezicht veel overeenkomsten te zijn. Beide series zijn door dezelfde fotograaf gemaakt, de foto's geven hetzelfde soort onderwerp weer, namelijk architectuur, beide series waren in opdracht van de overheid en bovendien zijn ze gemaakt in dezelfde periode. Toch zijn er, bij het nader bekijken van de foto's, ook duidelijke verschillen in de manier waarop het onderwerp in beide series is afgebeeld. Daniel ziet deze stilistische verschillen als het gevolg van een chronologische ontwikkeling, maar dit kan ter discussie gesteld worden. De foto's voor de *Mission Héliographique* en Baldus' serie van het *Nouveau Louvre* zijn namelijk in een tijdsbestek van vijf jaar gemaakt. Dit roept de vraag op of de stilistische verschillen tussen de foto's niet aan andere factoren kunnen worden toegeschreven. Hierbij zal voornamelijk gekeken worden naar de opdrachtgever, de context en de architectuur zelf, maar ook de technische verschillen zullen besproken worden.

Fotografiestijl tijdens *Mission Héliographique*

Zoals besproken in hoofdstuk 3 worden op Baldus' foto's voor de *Mission Héliographique* historische monumenten weergegeven. In een deel van de foto's ligt de nadruk op de architectuur zelf, met name wanneer slechts een deel van een gebouw wordt weergegeven, zoals een portaal. In andere foto's worden de monumenten duidelijk in hun stedelijke omgeving of rurale landschap weergegeven. De afgebeelde architectonische monumenten dateren uit verschillende periodes, vanaf de Romeinse oudheid tot aan de renaissance. De foto's gemaakt voor de *Mission Héliographique* worden vaak omschreven als romantisch of beïnvloed door de romantische traditie.¹⁰³ Het lijkt er inderdaad op dat de romantische beweging in Frankrijk invloed heeft gehad op de fotografiestijl van Baldus voor de *Mission Héliographique*. Tegelijkertijd zijn er ook aanwijzingen om te beargumenteren dat de foto's van Baldus een meer wetenschappelijke benadering van het verleden laten zien.

De fotografiestijl van Baldus voor de *Mission Héliographique* is waarschijnlijk gebaseerd op voorafgaande romantische documentatiecampagnes. Hoewel er geen vergelijkbare fotografische projecten geweest waren, waren er wel al andere campagnes ondernomen om de geschiedenis van Frankrijk vast te leggen. Het belangrijkste project om de monumenten in Frankrijk af te beelden in de negentiende eeuw voorafgaand aan de *Mission Héliographique* was het nationalistische project *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* onder leiding van baron Isidore Taylor,

¹⁰³ Uribe Hanabergh 2016, 185.

die later ook betrokken zou zijn bij de *Mission Héliographique* als lid van de *Commission des Monuments Historiques*. Het doel van dit project was volgens Taylor om een encyclopedie van Frankrijk in afbeeldingen te produceren. Om de Franse monumenten vast te leggen werd er voor de *Voyages pittoresques* gebruikt gemaakt van lithografieën.¹⁰⁴ De fotografiestijl van Baldus lijkt weinig af te wijken van de picturale traditie die was neergezet door de *Voyages pittoresques*, waarvoor een snelle studie van de historische architectuur gemaakt werd en de architectuur als een ruïne werd weergegeven in zijn landschap in plaats van gedetailleerde afbeeldingen die geschikt waren voor restauratie werkzaamheden.¹⁰⁵ Een voorbeeld dat dit goed laat zien is de foto van de tempel van Diana in Nîmes (fig. 38). Deze foto heeft duidelijke overeenkomsten met de lithografie van kerk van Plonevez-Parzay (fig.49). In beide gevallen is het gebouw frontaal weergegeven, maar wordt het zicht op de architectuur onderbroken door de bomen die ervoor staan. Deze overeenkomsten tussen de lithografie uit de serie *Voyages Pittoresques* en Baldus' foto hebben effect op de manier waarop de foto's voor de *Mission Héliographique* worden gelezen. Ondanks dat het project een documentaire functie had, zijn de foto's van Baldus sterk beïnvloed door de picturale traditie en esthetiek van de romantiek, waarbij de nadruk ligt op het natuurlijke proces van verval en ruïnes.¹⁰⁶ Uit de overeenkomsten tussen de hierboven genoemde lithografie en foto blijkt dat Baldus de nadruk legt op de vervallen staat van het monument. De bomen op de voorgrond benadrukken dit natuurlijke proces, alsof de plek waar ooit de mens het landschap bepaalde weer wordt overgenomen door de natuur. Hierdoor worden de foto's voor de *Mission Héliographique* tegenwoordig meer benaderd als artistieke foto's dan als documenten. Ook in Baldus' eigen tijd beïnvloedde de esthetiek van de foto's hoe deze gelezen werden en mogelijk hierom werden de foto's door zijn opdrachtgevers en tijdgenoten niet gelezen als transparante, documentaire afbeeldingen en verdwenen ze in het archief.¹⁰⁷

Volgens enkele academici passen de foto's van Baldus om nog een tweede reden in de picturale traditie van de romantiek. Wat kenmerkend zou zijn voor de foto's van Baldus in tegenstelling tot die van de andere fotografen van de *Mission Héliographique* is dat Baldus indien mogelijk de gebouwen zonder context weergaf. Baldus bracht de monumenten zo groot mogelijk in beeld, waardoor de

¹⁰⁴ Boyer 2003, 44.

Daniel 1994, 25-26.

Mondenard 2002, 16-19.

Monteiro 2010, 304-305.

Robinson en Herschman 1987, 4.

¹⁰⁵ Boyer 2003, 32.

Boyer 2003, 45.

¹⁰⁶ Bann 2015, 249-250.

¹⁰⁷ Jammes en Parry Janis 1983, 51-52

omgeving zoveel mogelijk weglief en de monumenten in feite buiten hun contemporaine context werden geplaatst. Hierdoor lag de nadruk op de architectuur. Dit concept van *'dégagement'* ontstond in de achttiende eeuw om de historische puurheid van objecten te onderstrepen.¹⁰⁸ Een gotische kerk omgeven door negentiende-eeuwse krotten wees op het nog functioneren van de monumenten in de lokale gemeenschap en zou het nationale narratief doorbreken dat gebaseerd was op deze monumenten. De *Commission des Monuments Historiques* wilde juist de nadruk hebben op de monumenten en hun positie in het nationale verleden van Frankrijk.¹⁰⁹ Door het heden buiten zicht te laten werd de illusie geschept dat men zich bevond in vergane tijden.¹¹⁰ In tekeningen en lithografieën werd de omgeving simpelweg weglaten. Met de komst van de fotografie werd de omgeving er vaak uit geverfd of werd de foto zo gekaderd dat de omgeving zo min mogelijk zichtbaar was.¹¹¹ Hoewel in sommige foto's van Baldus inderdaad sprake is van decontextualisering, zoals de foto van de Saint-Barnard kerk in Romans-sur-Isère (fig. 21), heeft Baldus ook meerdere foto's gemaakt waarbij de omgeving juist heel prominent in beeld is. Voorbeelden hiervan zijn de foto's van de tempel van Augustus en Livia in Vienne (fig. 18), maar ook de foto van de *Porte d'Arroux* in Autun (fig. 14). Toch kunnen ook deze foto's van monumenten in hun eigentijdse context benaderd worden als romantisch. In het geval van deze monumenten leggen de zichtbare moderne elementen nadruk op het natuurlijk verval van de gebouwen. Bij de foto van de tempel van Augustus en Livia zijn bijvoorbeeld planken zichtbaar waarmee een deel van het gebouw is dichtgetimmerd en vensters die er later in zijn gezet. De *Porte d'Arroux* is afgebeeld met een gedeelte van de straat en de huisjes die rondom het monument zijn gebouwd. De eigentijdse context werd niet alleen benadrukt door de aanwezigheid van de gebouwde omgeving, maar ook door het plaatsen van mensen in de foto's. Voorbeelden hiervan zijn Baldus' foto's van opnieuw de tempel van Augustus en Livia in Vienne (fig. 18) en van het amfitheater in Nîmes en Arles (fig. 36 en 41). In deze foto's zijn heren (mogelijk Baldus' assistenten) in eigentijdse klederdracht afgebeeld, die met hun aanwezigheid de illusie van het zich in het verleden wanen voor de beschouwer doorbreekt.

Anderzijds kan het concept van *'dégagement'* ook op een andere manier opgevat worden, namelijk als een wetenschappelijke benadering van architectuur. Deze manier van weergeven had de voorkeur van de *Commission des Monuments Historiques* en met name van Mérimée, omdat op deze manier de monumenten voor zichzelf spraken en de weergave niet vertroebeld werd door de

¹⁰⁸ Bergdoll 1994, 108.

¹⁰⁹ Monteiro 2010, 301-302.

¹¹⁰ Lowenthal 2015, 439.

¹¹¹ Daniel 1994, 31-32.

Robinson en Herschman 1987, 6.

expressiviteit van de fotograaf.¹¹² De monumenten uit hun context plaatsen blijft dus maar beperkt in Baldus' foto's voor de *Mission Héliographique* en wordt op twee verschillende manieren geïnterpreteerd door academici. Van de foto's waarbij de monumenten in een natuurlijk landschap zijn weergegeven is echter vrij duidelijk dat deze in dezelfde romantische traditie staan als de lithografieën van de *Voyages Pittoresques*.

Door meerdere onderzoekers, onder andere Boyer, Uribe Hanabergh en Bergdoll, wordt bevestigd wat de fotografiestijl van Baldus voor de *Mission Héliographique* op het eerste gezicht doet vermoeden: dat zijn foto's in de weergavetraditie staan van de romantiek en architectuurtekeningen.¹¹³ Maar volgens Monteiro negeren deze moderne interpretaties van de *Mission Héliographique* in het algemeen belangrijke nuances. Hij stelt namelijk dat deze academici de focus leggen op de kloof tussen fotografie als artistiek medium en fotografie als wetenschappelijk medium. Boyer, Uribe Hamnabergh en Bergdoll benaderen de foto's van Baldus voornamelijk vanuit de invalshoek van fotografie als artistiek medium en sluiten daarmee uit dat de foto's van Baldus ook wetenschappelijk kunnen zijn. Deze nuances zijn aldus Monteiro wel terug te vinden in contemporaine kritieken op de foto's door critici als Henri de Lacretelle, Ernest Lacan, Charles Bauchal en Francis Wey.¹¹⁴ Zo was Lacretelle zich heel goed bewust van zowel de romantische kenmerken van de foto's uit deze tijd, als tegelijkertijd de soms bijzondere mate van helderheid en detail, zoals blijkt uit een artikel in *La Lumière* uit 1852. Hierin bespreekt hij een foto gemaakt door Le Gray en Mestral van de Saint-Trophime kerk in Arles. Hierover schrijft Lacretelle (1815 – 1899) onder andere '*La netteté ne peut pas aller au delà.*' en '*La page devient de la pierre ou le marbre.*'¹¹⁵ Deze eigentijdse kritieken laten zien dat in de negentiende eeuw zelf niet per definitie een scherp onderscheid werd gemaakt tussen fotografie als artistiek medium en fotografie als een hulpmiddel voor de wetenschap.¹¹⁶

¹¹² Boyer 2003, 45.

¹¹³ Boyer 2003, 45.

Uribe Hanabergh 2016, 185.

Bergdoll 1994, 106.

¹¹⁴ Monteiro 2010, 302.

¹¹⁵ 'De helderheid kan niet worden overtroffen.'

Lacretelle 1852, nr 37.

'De pagina verandert in steen of marmer.'

Lacretelle 1852, nr 50.

¹¹⁶ Clarke 1997, 45.

Warner Marien 2014, 24-26.

Om de bijzondere mate van helderheid en detail in de foto's van de *Mission Héliographique* en met name de foto's van Baldus te kunnen begrijpen, is het belangrijk te kijken naar de opdrachtgever van de fotoserie, de *Commission des Monuments Historiques*. Zoals in hoofdstuk 2 al is uitgelegd is de oprichting van deze commissie in 1837 een gevolg van een sterke romantische beweging in deze tijd. Dit had ook invloed op de leden die voor de commissie gevraagd werden. Eén van de belangrijkste en meest prominente leden was Prosper Mérimée. Hoewel Mérimée gezien werd als een leidend figuur binnen de romantiek, was de invloed van Mérimée ook juist waarom de *Mission Héliographique* en de foto's van Baldus niet simpelweg bestempeld kunnen worden als romantisch. Waar de romantiek vooral gericht was op de herleving van de middeleeuwen en de gotiek, zorgde Mérimée ervoor dat ook monumenten uit de oudheid, romaanse architectuur en renaissance gebouwen inbegrepen werden in de lijst van monumenten voor de *Mission Héliographique*. Mérimée was een voorstander van een wetenschappelijke benadering van het verleden.¹¹⁷ De foto's waren in de ogen van Mérimée dus echt bedoeld als middel om monumenten te documenteren. Ook Viollet-le-Duc, die nauw betrokken was bij het project, was een voorstander van een wetenschappelijke benadering van historische architectuur.¹¹⁸

Baldus keek niet alleen naar soortgelijke campagnes of projecten voorafgaand aan de *Mission Héliographique*, zoals de *Voyages pittoresques* door baron Taylor, maar hij zal waarschijnlijk ook hebben gekeken naar de weergave van architectuur in architectuur- en bouwtekeningen. Fotografie als medium was immers ten tijde van de *Mission Héliographique* pas twaalf jaar oud en nog volop in ontwikkeling. Bij gebrek aan precedents keken fotografen vaak terug naar de schilder- en grafische kunsten. Baldus was immers zelf zijn carrière begonnen als schilder en in het leger tekende hij perspectieven. Het is dan ook zeker niet onwaarschijnlijk dat Baldus' fotografiestijl niet alleen beïnvloed is door de romantische schilderkunst, maar ook door de meer wetenschappelijke traditie en discipline van het architecturaal tekenen. Door fotografen werden met name architectuurtekeningen van het aanzicht en perspectieven nagebootst. Ook Baldus maakte verschillende foto's van gebouwen alsof het een architectuurtekening van de façade was.¹¹⁹ Dit zijn vooral frontale foto's van de façade van een gebouw, waarbij enig idee van de driedimensionaliteit van het gebouw verloren gaat. Een voorbeeld hiervan is een foto door Baldus van de tempel van Augustus en Livia in Vienne, waarbij de zijgevel frontaal wordt weergegeven (fig. 50).

¹¹⁷ Keller 1994, 108-112.

¹¹⁸ Bergdoll 1994, 105.

¹¹⁹ Robinson en Herschman 1987, 4-10.

Hoewel de foto's van Baldus al snel worden omschreven als romantisch, was het doel van de foto's om de monumenten zo goed mogelijk te documenteren en een bepaalde objectiviteit te behouden. Toch maakte Baldus gebruik van de calotypie, een techniek die in de negentiende eeuw geprezen werd om zijn romantische esthetiek.¹²⁰ Het soort papiernegatief dat Baldus gebruikte was echter een door hem verbeterd procedé om scherpere en gedetailleerdere afbeeldingen te kunnen maken. Zo werd bijvoorbeeld de foto van Baldus van de triomfboog in Orange (fig. 30) vergeleken met de foto van de kathedraal in Troyes door Henri Le Secq (fig. 51), één van de andere fotografen voor de *Mission Héliographique*, waarbij Baldus' foto juist geprezen werd vanwege de scherpe, objectieve en leesbare weergave van gebouwen.¹²¹

Het is overigens belangrijk om bij deze benadering van de foto's voor de *Mission Héliographique* door Baldus een kanttekening te maken. Het moet ook meegewogen worden dat de fotoserie voor de *Mission Héliographique* Baldus' eerste grootschalige overheidsproject was en hij nog relatief weinig ervaring had met fotografie. Hij was slechts twee of drie jaar actief als fotograaf voordat hij deze monumenten vast ging leggen. Hoewel zijn vroegst bekende foto's ook architectuur als onderwerp hebben, was de *Mission Héliographique* zijn eerste project om architectuur te documenteren. Een deel van de leden van de *Commission des Monuments Historiques* die de lijst met monumenten samenstelden, waren architect, maar eenmaal op locatie was het aan Baldus om te bepalen hoe hij de architectuur in beeld ging brengen. Aangezien hij nog weinig ervaring had is het niet vreemd dat in sommige gevallen de primaire functie van de foto's om bepaalde monumenten te documenteren bemoeilijkt werd door de esthetiek van de foto's. Los van allerlei invloeden van buitenaf zou dit ook veroorzaakt kunnen zijn door een gebrek aan ervaring. Hoewel fotografie niet gezien kan worden als een stijlloos of volledig transparant medium, betekent dit niet dat de fotograaf volledige controle had over de compositie en inkadering van een foto. Hoewel deze analyse hier wel op bouwt, zullen er zich mogelijk ook situaties hebben voorgedaan waarbij Baldus geen of weinig andere opties had om het betreffende monument weer te geven zoals hij dat heeft gedaan voor deze serie. Zo zal Baldus beïnvloed zijn door beperkingen van de omgeving die in de eeuwen tussen de bouw van het monument en de *Mission Héliographique* was veranderd en misschien grotendeels volgebouwd, met als gevolg dat Baldus weinig keus had uit invalshoeken om de monumenten goed af te beelden.

¹²⁰ Hirsch 2009, 42.

¹²¹ Vassallo 2014, 17.

De fotografiestijl van Baldus die te zien is op de foto's voor de *Mission Héliographique* lijkt door meerdere externe factoren beïnvloed te zijn. Een belangrijke invloed lijkt de tijdsgeest te zijn. De groeiende interesse in het eigen nationale verleden en de voortvloeiing van de romantiek uit deze ontwikkeling lijkt een belangrijke invloed geweest te zijn op Baldus en zijn manier van fotograferen. Dit roept echter de vraag op in hoeverre dit een interpretatie is van academici of dat tijdgenoten van Baldus ook zijn foto's ook op deze manier benaderden. Doordat fotografie nog een relatief nieuw medium was, is het waarschijnlijk dat Baldus beïnvloed is door de romantische esthetiek door te kijken naar de schilder- en grafische kunsten uit zijn tijd. Toch kunnen de foto's niet simpelweg als romantisch bestempeld worden en werd dit ook zeker niet gedaan door Baldus' tijdgenoten. Zij zagen ook de bijzondere helderheid en leesbaarheid van de foto's. Hierbij heeft fotografie als medium zelf een belangrijke rol gespeeld, die in deze tijd de reputatie had als wetenschappelijk en transparant medium. Maar waarschijnlijk ook doordat Baldus' heeft gekeken naar architectuurtekeningen, die een duidelijke documentaire functie hebben, en zich hierdoor heeft laten beïnvloeden. Tot slot was het doel van de *Mission Héliographique* om de monumenten te documenteren en heeft waarschijnlijk de opdracht gevende commissie met als hoofd Mérimée Baldus zoveel mogelijk aangestuurd om bij het maken van de foto's de nadruk te leggen op een wetenschappelijke benadering.

Fotografiestijl voor het *Nouveau Louvre*

Zoals besproken in het vierde hoofdstuk geven de foto's die Baldus maakte van het *Nouveau Louvre* contemporaine architectuur weer. Baldus kreeg de opdracht van de architect Lefuel om de nieuwe vleugel van het paleis vast te leggen terwijl de bouw nog bezig was. In hoofdstuk 3 zijn de architectuur en de foto's beschreven: de nieuwe vleugel van het Louvre is eclectische architectuur met voornamelijk stijlkenmerken die ontleend zijn aan de Franse renaissance. De foto's van het *Nouveau Louvre* zijn gedetailleerd, scherp en helder, en bestaan uit zowel overzichtsfoto's als detailopnames. Deze kenmerken en het feit dat de foto's van het Louvre misschien ook transparanter zijn, kunnen onder andere verklaard worden door het verschil in medium. Voor dit project maakte Baldus gebruik van collodionglasnegatieven in plaats van papiernegatieven. Dit procedé had als voordeel dat het een negatief opleverde waarvan meerdere afdrucken gemaakt konden worden, zoals de calotypie. Tegelijkertijd hadden glasnegatieven niet de grove en korrelige structuur van een calotypie veroorzaakt door de structuur van het papier, waardoor foto's gemaakt met een glasnegatief wat betreft scherpte en detail erg dicht in de buurt kwamen van de daguerreotypie.¹²² Voor de *Mission Héliographique* was het simpelweg praktisch onmogelijk, of in

¹²² Hirsch 2009, 57-58.

elk geval riskant om glasnegatieven te transporteren tijdens de rondreis die Baldus voor dit project maakte. Het feit dat het project om het Louvre te fotograferen dus op één vaste plek plaats vond, bood technisch meer mogelijkheden voor Baldus.¹²³

Naast het fotografisch procedé waarvan Baldus gebruik maakte, zijn er mogelijk ook andere externe factoren van invloed geweest op de fotografiestijl. Zo is onder andere de opdrachtgever bij dit project van invloed geweest op Baldus' fotografiestijl. Zoals in hoofdstuk 4 al is aangestipt, vond de uitbreiding van het Louvre plaats aan het begin van het Tweede Keizerrijk onder keizer Napoléon III. Onder deze keizer voerde de overheid een duidelijk beleid als het ging om kunst. Het Tweede Keizerrijk was dus als indirecte opdrachtgever voor de fotoserie van het Louvre nauw betrokken bij het project. Het is mogelijk dat dit weerspiegeld is in de fotografiestijl van Baldus. Napoléon III was tijdens zijn regeerperiode gericht op vooruitgang, onder andere op sociaal gebied, maar ook technische vooruitgang. Fotografie als medium speelde dus een belangrijke rol tijdens het Tweede Keizerrijk. Fotografie werd overigens niet alleen geassocieerd met technische vooruitgang, maar ook met waarheid.¹²⁴ Deze aspecten lijken invloed te hebben gehad op Baldus' stijl. Zo lijkt Baldus tijdens het fotograferen van het *Nouveau Louvre* zijn best gedaan te hebben om gedetailleerd en objectief te fotograferen. Veel foto's zijn vrijwel frontaal genomen, maar dit gaat niet zoals bij de *Mission Héliographique* ten koste van de driedimensionaliteit. Door subtiele licht-donkercontrasten is er toch sprake van plasticiteit. Daarnaast heeft Baldus hier zoveel mogelijk de omgeving weggelaten om de focus te richten op de architectuur en deze goed te documenteren.¹²⁵ Dit laatste doet Baldus onder andere door zoveel mogelijk in te zoomen op de details van de architectuur, zoals hij dit heeft gedaan bij de foto van twee etages van het *Pavillon Turgot* (fig. 2) en de foto van de begane grond van hetzelfde paviljoen (fig. 52).

Een andere belangrijke invloed op de foto's van Baldus en de manier waarop het *Nouveau Louvre* door hem gefotografeerd is, is de tijdsgeest van het Tweede Keizerrijk. Zoals al eerder besproken had het beleid van keizer Napoléon III twee kanten. Aan de ene kant was continuïteit met het verleden van groot belang om zijn macht te legitimeren nadat hij een staatsgreep gepleegd had. Tegelijkertijd speelde 'vooruitgang' in de brede zin van het woord een belangrijke rol in zijn beleid, zoals sociale verbeteringen en industrialisering. Ook in de kunst waren deze twee kanten van het beleid gedurende het Tweede Keizerrijk zichtbaar en resulteerde onder andere in een voorkeur voor het

¹²³ Bresc-Bautier 1995, 30.

¹²⁴ Tent. cat. Philadelphia 1978, 11-12.

Green 2011, 93-94.

¹²⁵ Robinson en Herschman 1987, 6-10.

eclecticisme.¹²⁶ De tijdgeest om enerzijds het verleden te bewonderen en anderzijds mee te gaan met de tijd kan ook teruggevonden worden in Baldus' foto's van het *Nouveau Louvre*. Allereerst in de tegenstelling tussen het moderne medium en de op het eerste gezicht conservatieve manier van weergeven van de architectuur. Baldus maakte voor dit project een soort fotografische architectuurtekeningen, met strakke composities en inkadering. Een voorbeeld hiervan is de foto van de gevel van het *Nouveau Louvre* aan de *Cour Lefuel* (fig. 53). Op deze foto is de façade bijna recht van voren gefotografeerd en staat zij strak en duidelijke afgebeeld, alsof het een architectuurtekening is van de opstand van de gevel. Deze overeenkomst met architectuurtekeningen wordt duidelijker als de deze foto's van Baldus vergeleken wordt met een architectuurtekening van de opstand van bijvoorbeeld middeleeuwse religieuze architectuur, zoals in figuur 54.

Tegelijkertijd is deze tweedeling tussen het behoud van het verleden en vooruitgang ook te zien tussen de foto's onderling. Sommige foto's staan duidelijk in de oude traditie van architectuurtekeningen, zoals de hierboven genoemde voorbeelden. Andere foto's van het *Nouveau Louvre* wijken met name als het neerkomt op compositie af van deze traditie. Een voorbeeld hiervan is Baldus' foto van het onderste register van *Pavillon de Rohan* (fig.55). De foto is helder, gedetailleerd en goed leesbaar. Ook geeft zij de massa van de architectuur goed weer, net zoals in het geval van de foto van de ingang aan de *Cour Lefuel* (fig. 56). Toch wijkt de compositie van deze foto af van de traditionele manier om architectuur weer te geven. De invalshoek van de foto is namelijk net iets schuin van bovenaf. Dit soort afwijkende invalshoeken werden in de negentiende eeuw gezien als kenmerken van de fotografie en was dus een meer moderne manier van weergeven.

Net zoals bij de *Mission Héliographique* zal Baldus zich ook bij dit project gebaseerd hebben op eerdere afbeeldingen van architectuur, zoals tekeningen. Een voorbeeld hiervan is de afbeelding van de ingang tot het *Nouveau Louvre* aan de *Cour Lefuel* (fig. 56). De schuine invalshoek van deze foto waardoor de massa van de architectuur goed zichtbaar is en de kadering komt overeen met architectuurtekeningen uit de eerste helft van de negentiende eeuw, zoals een tekening van een middeleeuws woonhuis uit de serie *Études d'Architecture en France* uit 1840 (fig. 57). Terwijl Baldus zich bij de foto's uit 1851 nog veel heeft laten beïnvloeden door de romantische esthetiek, had Baldus zich bij het fotograferen van het Louvre daar meer van los gemaakt. Volgens Daniel was dit het gevolg van een chronologische ontwikkeling van Baldus als fotograaf, maar hiervoor is ook een

¹²⁶ Tent. cat. Philadelphia 1978, 36.
Guérard 1969, 309-310.

andere reden te bedenken. Zoals hierboven al even genoemd had Baldus bij dit project de mogelijkheid om op de bouwplaats van het *Nouveau Louvre* te kunnen werken. Dit zorgde er niet alleen voor dat hij gebruik kon maken van collodionglasnegatieven, maar hierdoor was ook de directe opdrachtgever, de architect, mogelijk meer betrokken bij de foto's. Hoewel dit nergens in de literatuur gesuggereerd wordt, bestaat er de mogelijkheid dat Lefuel hierdoor enige invloed op Baldus heeft uit kunnen oefenen. Als Lefuel Baldus heeft begeleid bij het maken van de foto's van het *Nouveau Louvre* zou dit kunnen verklaren waarom de foto's van het *Nouveau Louvre* als documentatiemateriaal transparanter en leesbaarder zijn dan de foto's uit 1851. Er bestaat dus een mogelijkheid dat Lefuel Baldus heeft geholpen bij het beter in beeld brengen van de architectuur bij dit project, terwijl Baldus bij de *Mission Héliographique* genoodzaakt was om zelfstandig te werken.

De foto's van Baldus hadden dus een moderne wetenschappelijke en objectieve benadering, maar tegelijkertijd stonden ze ook nog met één voet in het verleden door het navolgen van de tradities om architectuur weer te geven. Deze fotografiestijl lijkt overeen te komen met de architectuurstijl van het *Nouveau Louvre*. Zoals in hoofdstuk 4 al is uitgelegd, is de uitbreiding van het Louvre gebouwd in een eclectische architectuurstijl. Deze stijl was gedurende het Tweede Keizerrijk populair en kenmerkte zich in de negentiende eeuw door het combineren van verschillende historische stijlen om een moderne en ideale architectuurstijl te creëren.¹²⁷ Het combineren van het verleden met het heden was een belangrijk speerpunt van het Tweede Keizerrijk, om een nieuwe natie te vormen. Na de revolutie van 1848 keek men terug naar het verleden, maar de blik moest ook gericht zijn op de toekomst en vooruitgang om te zorgen voor politieke stabiliteit.¹²⁸ Dit resulteerde in een architectuurstijl waarbij alle goede aspecten van historische stijlen gecombineerd werden met onder andere moderne materialen en technieken.¹²⁹ De visie om het verleden te gebruiken en zo het heden te vormen is niet alleen zichtbaar in de populariteit van het eclecticisme, maar ook in de architectuurtheorie van deze periode. Een belangrijke architect en schrijver over architectuur in het Frankrijk van de negentiende eeuw was Léonce Reynaud (1803 – 1880). Al in 1834, tijdens de hoogtijdagen van de romantiek in Frankrijk, schreef Reynaud dat architectuur de gevoelens en smaak van dat moment moest weergeven en dat constructiemethodes zo veel mogelijk beïnvloed moesten worden door wetenschap en industrie. Tegelijkertijd keurde Reynaud het terugkijken naar oude stijlen niet af en koesterde hij, anders dan sommige collega's, geen haat tegenover de gotiek, zolang

¹²⁷ Tent. cat. Philadelphia 1978, 13-14.

Lemoine 1993, 16.

Hitchcock 1968, 132.

¹²⁸ Guérard 1969, 310.

¹²⁹ Sutcliffe 1993, 87.

de architectuurstijl maar aangepast werd en overeenkwam met de contemporaine tijdsgeest.¹³⁰ In tegenstelling tot Reynaud verwierpen de architecten Albert Lenoir (1801 – 1891) en Léon Vaudoyer (1803 – 1872) de gotiek en de bewondering hiervoor in de negentiende eeuw wel. Volgens hun suggereerde dit namelijk dat er sinds de middeleeuwen geen sprake was geweest van vooruitgang in de Franse architectuur. Volgens Lenoir en Vaudoyer is architectuur geslaagd als het aansluit bij de maatschappij van dat moment.¹³¹ Net zoals Reynaud zijn zij dus van mening dat architectuur vooral een weerspiegeling moet zijn van de eigen tijd. Hoewel deze architecten zich niet expliciet uitspreken over wat voor soort architectuur paste bij het Frankrijk van dat moment, lijkt eclecticisme aan deze eisen te voldoen. Deze visies op architectuur hebben mogelijk ook de fotografiestijl van Baldus beïnvloed. Enerzijds heeft Baldus gebruik gemaakt van de voordelen van het nieuwe medium, maar tegelijkertijd wijkt hij niet compleet af van de tradities om architectuur weer te geven. Hierdoor staat zijn fotografiestijl, net zoals het Tweede Keizerrijk en het eclecticisme, met één been in het verleden en met het andere in het heden.

¹³⁰ Mallgrave 2006, 360.

¹³¹ Mallgrave 2006, 508.

Conclusie

In zijn monografie over Édouard Baldus beschrijft Malcolm Daniel een chronologische ontwikkeling in de fotografiestijl van Baldus die tot stand komt door middel van *trial-and-error*. In de inleiding van deze scriptie werd de vraag gesteld of Baldus' fotografiestijl zich inderdaad chronologisch ontwikkelde of dat invloeden van buitenaf bepalend waren voor veranderingen in zijn stijl. Voor dit onderzoek is daarom gekozen om naar twee fotoseries van Baldus te kijken: de fotografische serie voor de *Mission Héliographique* (1851) en de foto's van het *Nouveau Louvre* (1854 – 57). In beide gevallen waren de foto's bedoeld als documentatie, maar toch zijn er duidelijk stilistische verschillen te zien. Deze twee series zijn met elkaar vergeleken om te kijken naar de stilistische verschillen en overeenkomsten. Door te kijken naar de gebruikte techniek, de opdrachtgever, de culturele context waarin deze projecten plaatsvonden en de architectuur die is weergegeven op de foto's, is geprobeerd de veranderingen in Baldus' stijl te verklaren aan de hand van externe factoren in plaats van deze enkel te wijten aan een persoonlijke en chronologische ontwikkeling van Baldus als fotograaf. Er lijkt dus een correlatie te zijn tussen stijl en de hierboven genoemde externe factoren die betekenisvol kan zijn om Baldus' ontwikkeling als fotograaf te beschrijven. Dit sluit echter niet uit dat zijn fotografiestijl veranderd is als gevolg van de ervaring met het medium die Baldus op heeft gedaan tussen de twee series in. Om de onderzoeksvraag correct te kunnen beantwoorden is het van belang om te stellen dat er geen sluitende uitspraken gedaan kunnen worden over de redenen van Baldus' evolutie in stijl.

In basis zijn er veel overeenkomsten tussen de twee fotografische series, zoals de fotograaf, het soort onderwerp en de periode waarin de foto's gemaakt zijn. Beide series zijn beïnvloed door de opkomende aandacht en interesse om het verleden en architectuur wetenschappelijk en transparant te benaderen. In beide series is zichtbaar dat Baldus geprobeerd heeft om zijn fotografiestijl een bepaalde helderheid en leesbaarheid mee te geven om de documentaire aard van de projecten te benadrukken. Daarnaast komt de compositie en de kadrering van de foto's voor beide projecten gedeeltelijk overeen. Beide series bevatten frontale foto's, met een compositie die gebaseerd is op de traditie van architecturale tekeningen van het aanzicht. Bovendien plaatst Baldus in beide series de architectuur indien mogelijk uit de context door de omgeving zoveel mogelijk buiten beeld te laten. Op deze manier ligt de nadruk op de architectuur zelf in plaats van de omgeving.

Zodra goed wordt gekeken naar de esthetiek van de foto's worden al snel de nodige verschillen tussen de series zichtbaar. De foto's voor de *Mission Héliographique* zijn minder scherp dan de foto's

van de uitbreiding van het Louvre, ze hebben sterkere licht-donkercontrasten en de composities zijn vaak romantischer en minder transparant dan de foto's van het *Nouveau Louvre*. In een periode van vier tot zes jaar lijkt de fotografiestijl van Baldus snel veranderd. Er zijn verschillende factoren die hebben bijgedragen aan deze stilistische verschillen. Allereerst gebruikte Baldus voor de *Mission Héliographique* een ander fotografisch procedé dan voor de foto's van het Louvre. Waar Baldus in eerste instantie werkte met papiernegatieven die een grovere structuur hadden, stapte hij voor het project van het *Nouveau Louvre* over op collodionglasnegatieven, die helderdere en meer gedetailleerde foto's opleverden. Glasnegatieven waren rond 1850 al een veelgebruikte techniek, maar waren moeilijk te transporteren. Werken op een vaste locatie voor het *Nouveau Louvre* bood Baldus dus de kans om een ander procedé te gebruiken.

De stilistische verschillen tussen de twee series kunnen ook verklaard worden door te kijken naar de verschillende opdrachtgevers en de culturele contexten van de projecten. In beide gevallen was de overheid met hetzelfde staatshoofd (direct of indirect) betrokken bij de projecten, maar beide projecten zijn uitgevoerd onder een ander regime met een ander beleid. De leidende figuren bij de projecten waren daarom ook in beide gevallen verschillend. Bij de *Mission Héliographique* speelde Prosper Mérimée, prominent lid van de *Commission des Monuments Historiques*, een belangrijke rol. Omdat Mérimée een leidend figuur was binnen de romantische beweging in Frankrijk worden Baldus' foto's voor de *Mission Héliographique* ook vaak door moderne academici als romantisch bestempeld. Dit is echter een ongenueanceerde benadering. Allereerst was Mérimée voorstander van een wetenschappelijke benadering van het verleden in plaats van een nostalgische. Het wetenschappelijke doel van de foto's om historische monumenten te documenteren is terug te zien in de frontale foto's en de scherpste en leesbaarheid van Baldus foto's in vergelijking met bijvoorbeeld de foto's van Henri Le Secq voor de *Mission Héliographique*. Bij de foto's van de *Mission Héliographique* is dus duidelijk een combinatie van enerzijds romantische invloeden op de stijl te zien, maar tegelijkertijd ook een streven naar een wetenschappelijke leesbaarheid van de foto's. Baldus' foto's van het *Nouveau Louvre* waren in opdracht van de architect, die mogelijk invloed heeft gehad op de stijl, maar deze zijn stilistisch mogelijk ook beïnvloed door het overheidsbeleid van keizer Napoléon III. Het beleid van de keizer was erop gericht om enerzijds het verleden te eren, maar tegelijkertijd vooruitgang te stimuleren, zowel sociaal als wetenschappelijk en technisch. Deze focus op vooruitgang is weerspiegeld in de fotografiestijl van Baldus voor de uitbreiding van het Louvre. Hoewel de foto's van het *Nouveau Louvre* ook gebaseerd waren op architectuurtekeningen, probeerde Baldus te breken met de schilderachtige traditie die nog te zien is in zijn foto's voor de *Mission Héliographique*. Dit is zichtbaar in de scherpe, strakke, gedetailleerde en frontale foto's.

Tot slot is het mogelijk dat de stilistische verschillen tussen de twee fotoseries van Baldus te verklaren zijn door de verschillende soorten architectuur die afgebeeld zijn op de foto's. Waar de foto's voor de *Mission Héliographique* historische monumenten uit de Romeinse tijd, de middeleeuwen en renaissance weergeven, beelden de foto's van het *Nouveau Louvre* contemporaine eclectische architectuur af. De historische architectuur heeft Baldus mogelijk beïnvloed om een meer schilderachtige en romantische stijl aan te nemen door bijvoorbeeld de architectuur meer in zijn omgeving af te beelden, in de traditie van vorige campagnes zoals *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* door baron Taylor. De strakke en objectieve foto's van de uitbreiding van het Louvre zijn mogelijk beïnvloed door de eclectische stijl van de architectuur. Hoewel Baldus' stijl modern is in de zin dat deze losbreekt van de picturale tradities van de romantiek, is deze nog duidelijk beïnvloed door de tradities binnen het architecturaal tekenen. Net zoals het eclecticisme staat de fotografiestijl van Baldus voor het Louvre met het ene been in het verleden en de ander in het heden.

De *Mission Héliographique* en het *Nouveau Louvre* vinden aan het begin van Baldus' fotografiecarrière plaats. Hoewel Baldus tijdens deze projecten nog bezig is met het ontwikkelen van een eigen fotografiestijl, kan deze ontwikkeling niet alleen toegeschreven worden aan een persoonlijke en chronologische ontwikkeling. Bij beide projecten waren verschillende externe factoren die mogelijk effect hebben gehad op Baldus' fotografiestijl. Tijdens deze twee projecten ontwikkelde Baldus niet alleen een andere fotografiestijl tussen de twee projecten, er is tegelijkertijd ook continuïteit zichtbaar. De vraag is of Baldus persoonlijke aanpak tussen de twee projecten daadwerkelijk veel veranderd is. Naast persoonlijke ontwikkeling van Baldus speelde ook techniek, opdrachtgever, culturele context en het soort architectuur een belangrijke rol in het vormen van zijn fotografiestijl. Het lijkt erop dat Baldus zijn fotografiestijl mogelijk bewust aanpaste aan de tijdsgeest van het project.

Bibliografie

- James Ackerman, 'The Photographic Picturesque', *Artibus et Historiae* 24 (2003), 48, 73 – 94.
- Stephen Bann, *The Clothing of Clio: a Study of the Representation of History in the nineteenth-century Britain and France*, Cambridge 1984.
- David Bate, *Photography: the Key Concepts*, Oxford 2009.
- Barry Bergdoll, 'A Matter of Time: Architects and Photographers in Second Empire France', in: Malcom Daniël, *The Photographs of Edouard Baldus*, New York 1994, 99 – 119.
- M. Christine Boyer, 'La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851', in: Joan M. Schwartz en James R. Ryan (red.), *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Londen 2003, 21-54.
- Geneviève Bresc-Bautier, *Le Photographe et l'architecte: Edouard Baldus, Hector-Martin Lefuel et le chantier du Nouveau Louvre de Napoléon III*, Parijs 1994.
- Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford 1997.
- Malcolm Daniel, *The Photographs of Edouard Baldus*, New York 1994.
- Malcolm Daniel, 'Mission Héliographique, 1851', *Heilbrunn Timeline of Art History*, 2004.
- Hilde van Gelder en Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011.
- Anne Green, *Changing France: Literature and Material Culture in the Second Empire*, Londen 2011.
- Albert Guérard, *France: A Modern History*, Ann Arbor 1969.
- Robert Hirsch, *Seizing the Light: a social history of photography*, New York 2009.
- Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, Upper Saddle River 2001.
- Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Suffolk 1968.
- André Jammes en Eugenia Parry Jannis, *The Art of French Calotype, with a Critical Dictionary of Photographers: 1845 – 1870*, Princeton 1983.
- Barbara Keller, *The Middle Ages Reconsidered: Attitudes in France from the Eighteenth Century through the Romantic Movement*, New York 1994.
- Henri de Lacretelle, *La Lumière*, Parijs 1852 (week 37 en 50).
- Bertrand Lemoine, *Architecture in France: 1800 – 1900*, Parijs 1993 (vertaling uit het Frans door Alexandra Bonfante-Warren).
- David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge 2015.
- Patricia Mainardi, *Arts and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Londen 1989.

- Harry Francis Mallgrave, *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*, Oxford 2006.
- Anne de Mondenard, *La Mission Héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Parijs 2002.
- Stephen Monteiro, ‘“Nothing is So Dangerous as Hypothesis”: The *Mission Héliographique*, Photography, and the Spectacle of History’, *Photography and Culture* 3 (2015), 3, 297-320.
- Geert Palmaerts, *Eclecticisme: Over moderne architectuur in de negentiende eeuw*, Rotterdam 2005.
- Richard Pare, *Photography and Architecture: 1839 – 1939*, Montréal 1982.
- D.L.L. Parry en Pierre Girard, *France since 1800: squaring the Hexagon*, Oxford 2002.
- Tent. cat. Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), *Second empire, 1852 – 1870: Art under Napoleon III*, Detroit 1978.
- Shelley Rice, *Parisian Views*, Londen 1997.
- Cervin Robinson en Joel Herschman, *Architecture transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to Present*, New York 1987.
- Anthony Sutcliffe, *Paris: An Architectural History*, New Haven 1993.
- Alan Trachtenberg (red.), *Classic Essays on Photography*, New Haven 1980.
- Verónica Uribe Hanabergh, ‘La Comisión Corográfica colombiana y la Mission Héliographique Francesca: dos empresas nacionales a luz del positivismo del siglo XIX’, *Historia y Sociedad* 30 (2016), 171-197.
- Jesús Vassallo, ‘Documentary Photography and Preservation, or The Problem of Truth and Beauty’, *Future Anterior* 11 (2014), 1, 14-33.
- William Vaughan, ‘The Visual Arts’, in: D.G. Charlton (red.), *The French Romantics: Volume 2*, Cambridge 1984, 308-352.
- Brigitte Walbe, ‘Frühe Architektur-Fotografie in Frankreich am Beispiel des Schlosses von Blois’, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20 (1981), 63 – 71.
- Kendall Walton, ‘Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism’, *Critical Inquiry* 11 (1984), 2, 246 – 277.
- Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, Londen 2014.
- Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, Londen 2000.

Afbeeldingen

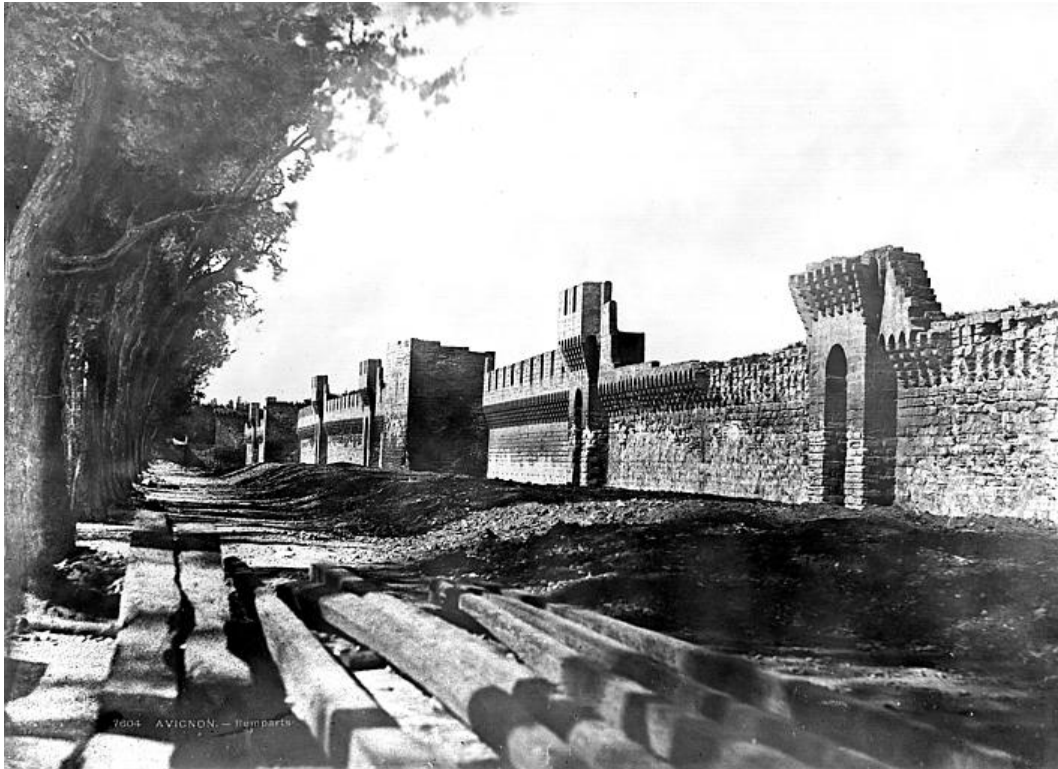


Fig. 1: Édouard Baldus, *Stadsmuren*, 1851, Avignon, Frankrijk.



Fig. 2: Édouard Baldus, *Eerste en tweede etage van het Pavillon Turgot*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 3: Édouard Baldus, *Maria met Kind* (kopie naar Murillo), 1852, kerk van Saint-Mamert, Gard, Frankrijk.



Fig. 4: Édouard Baldus, *Kloostergang van Saint-Trophime*, 1851, Arles, Frankrijk.



Fig. 5: Édouard Baldus, *Paleis van Fontainebleau*, 1851, Fontainebleau, Frankrijk.

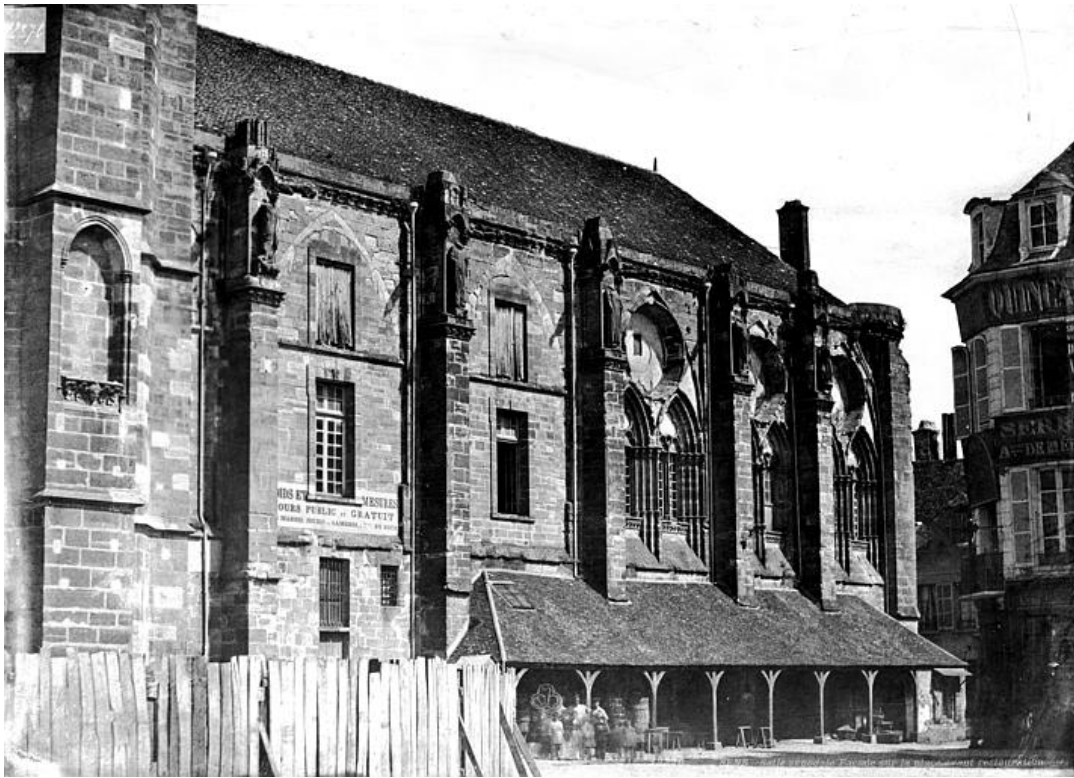


Fig. 6: Édouard Baldus, *Synodezaal*, 1851, Sens, Frankrijk.



Fig. 7: Édouard Baldus, *Archevêché*, 1851, Sens, Frankrijk.

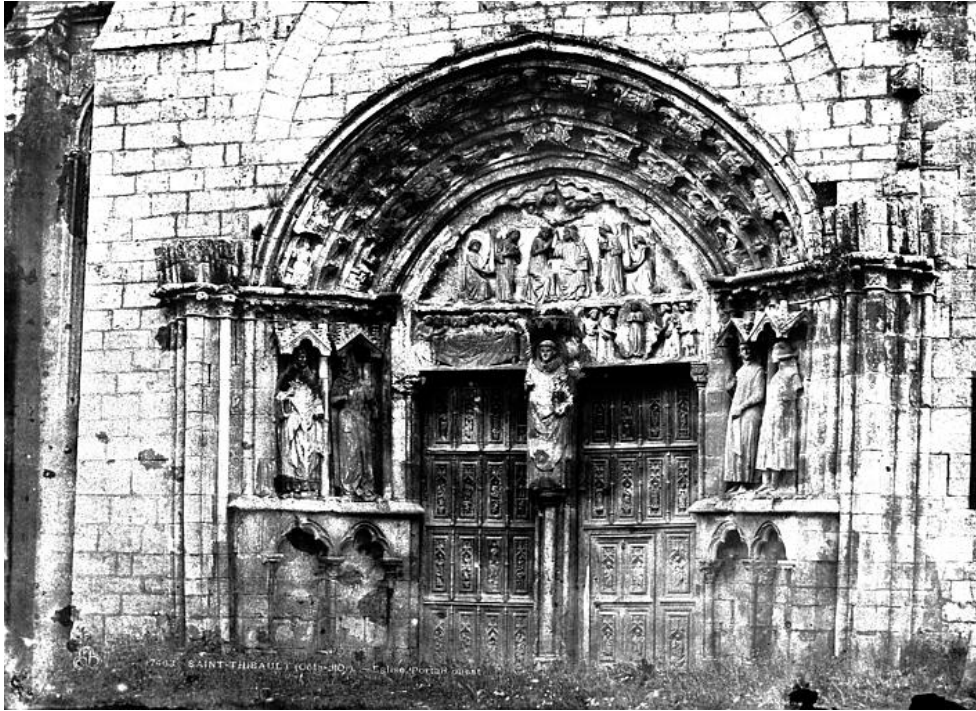


Fig. 8: Édouard Baldus, *Westelijk portaal*, 1851, Saint-Thibault, Frankrijk.

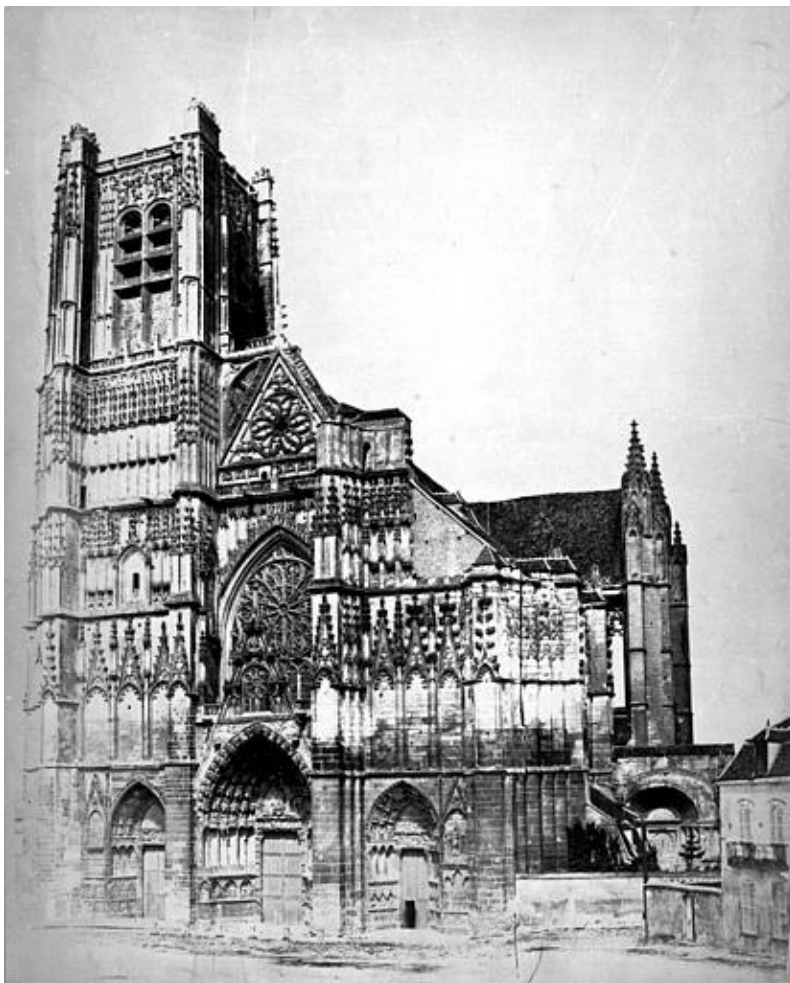


Fig. 9: Édouard Baldus, *Kathedraal*, 1851, Auxerre, Frankrijk.

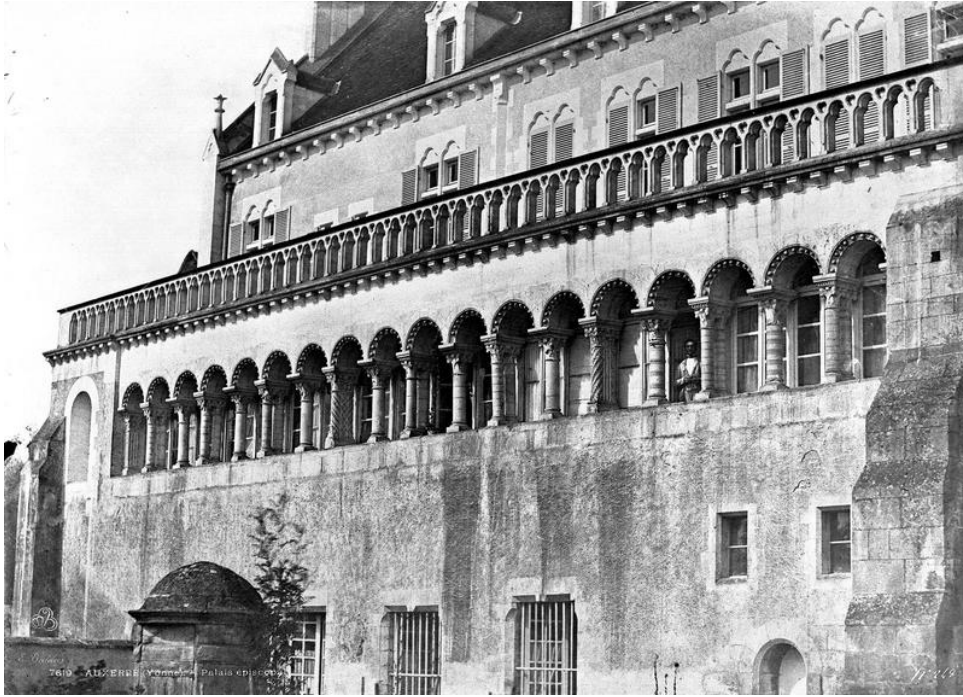


Fig. 10: Édouard Baldus, *Bisschoppelijk paleis*, 1851, Auxerre, Frankrijk.



Fig. 11: Édouard Baldus, *West-noordzijde van de kerk*, 1851, Saint-Père, Frankrijk.



Fig. 12: Édouard Baldus, *Onze-Lieve-Vrouwekerk*, 1851, Semur-en-Auxois, Frankrijk.

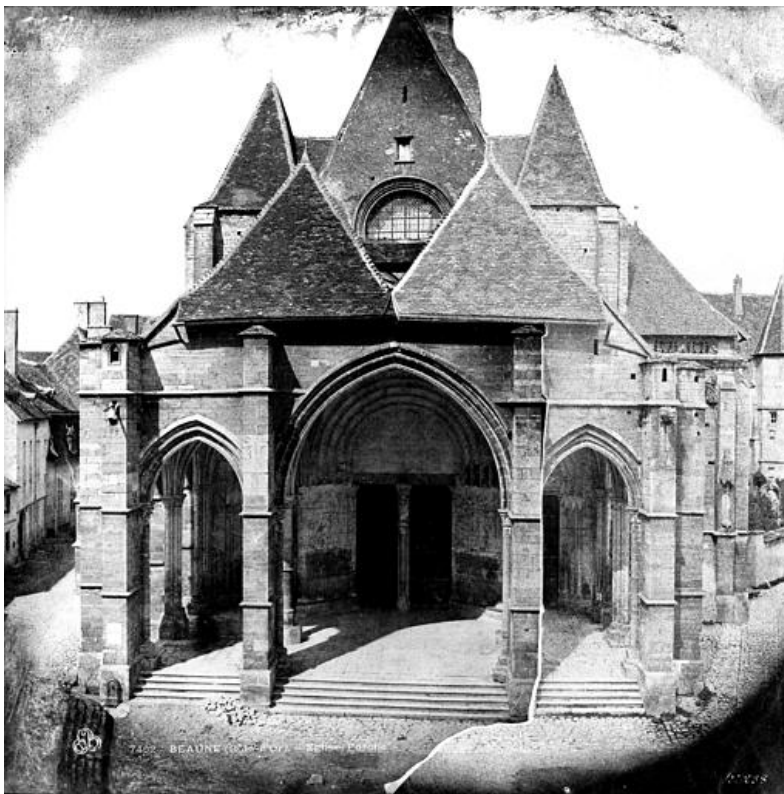


Fig. 13: Édouard Baldus, *Westgevel van Onze-Lieve-Vrouwekerk*, 1851, Beaune, Frankrijk.



Fig. 14: Édouard Baldus, *Porte d'Arroux*, 1851, Autun, Frankrijk.



Fig. 15: Édouard Baldus, *Porte Saint-André*, 1851, Autun, Frankrijk.



Fig. 16: Édouard Baldus, *Westfaçade van de Onze-Lieve-Vrouwekerk*, 1851, Paray-le-Monial, Frankrijk.



Fig. 17: Édouard Baldus, *Oostfaçade van de Onze-Lieve-Vrouwekerk*, 1851, Paray-le-Monial, Frankrijk.



Fig. 18: Édouard Baldus, *Tempel van Augustus en Livia*, 1851, Vienne, Frankrijk.



Fig. 19: Édouard Baldus, *Westfaçade van de Saint-Maurice kerk*, 1851, Vienne, Frankrijk.

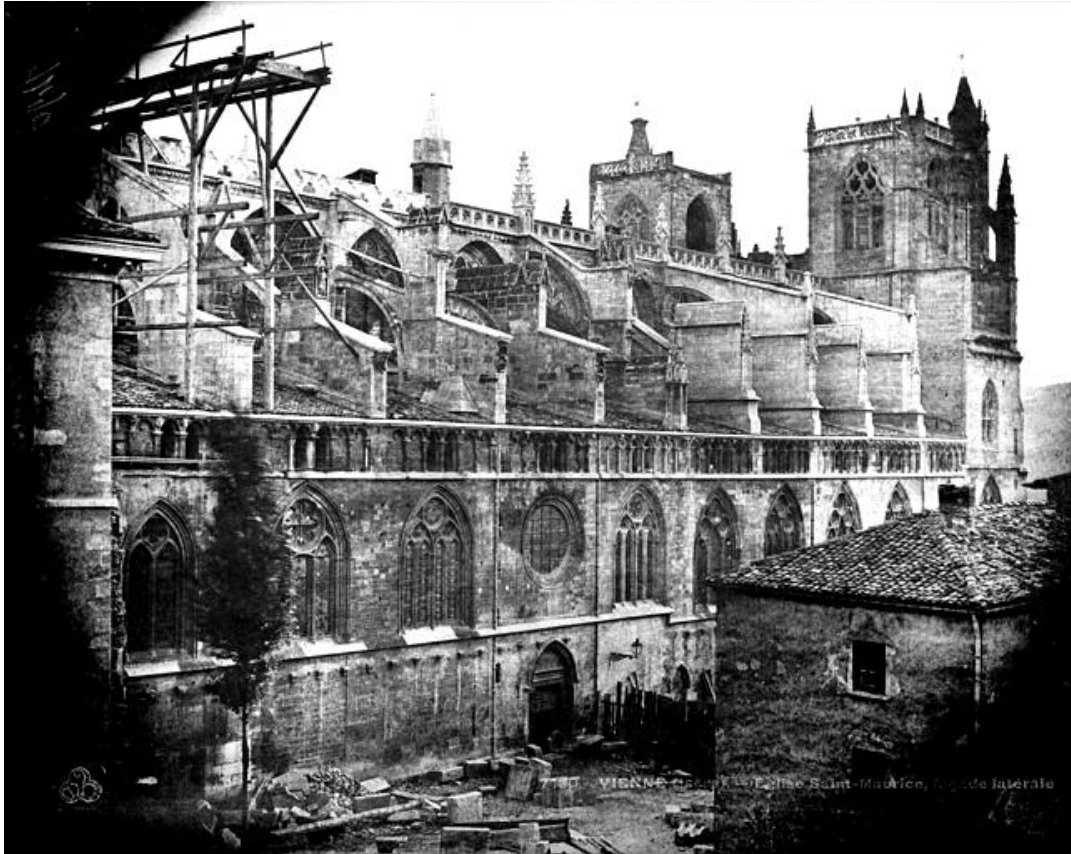


Fig. 20: Édouard Baldus, *Noordzijde van het schip van de Saint-Maurice kerk*, 1851, Vienne, Frankrijk.



Fig. 21: Édouard Baldus, *Westportaal van de Saint-Barnard kerk*, 1851, Romans-sur-Isère, Frankrijk.



Fig. 22: Édouard baldus, *Westportaal van de Onze-Lieve-Vrouwekerk*, 1851, Saint-Paul-Trois-Châteaux, Frankrijk.

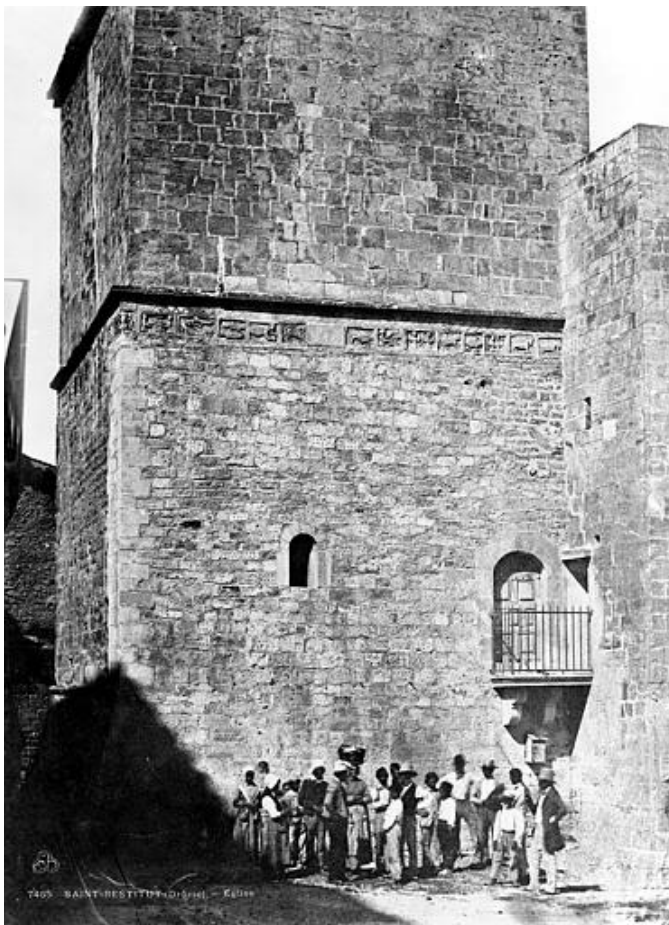


Fig. 23: Édouard Baldus, *Zuidtoren*, 1851, Saint-Restitut, Frankrijk.

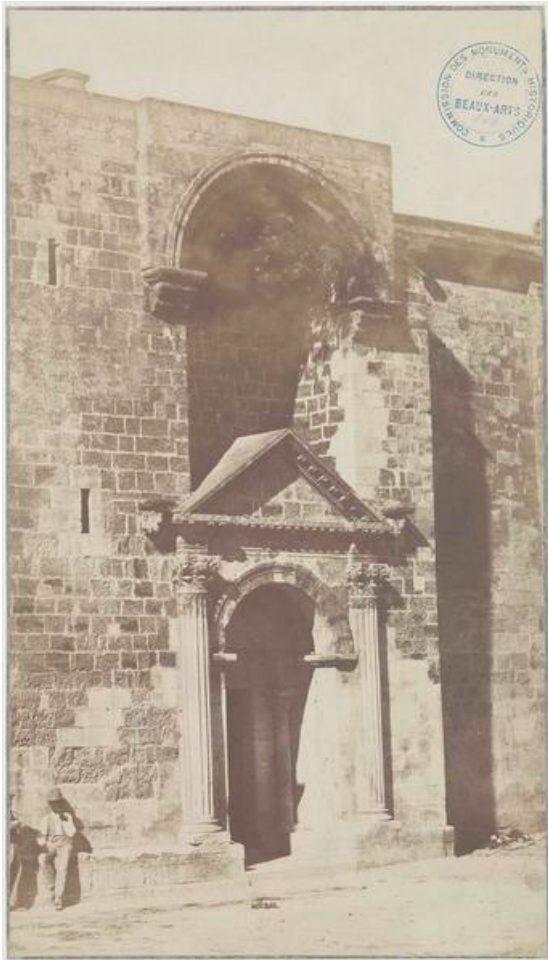


Fig. 24: Édouard Baldus, *Zuidportaal*, 1851, Saint-Restitut, Frankrijk.



Fig. 25: Édouard Baldus, *Saint-Quentin kapel*, 1851, Vaison-la-Romaine, Frankrijk.



Fig. 26: Édouard Baldus, *Romeinse brug*, 1851, Vaison-la-Romaine, Frankrijk.

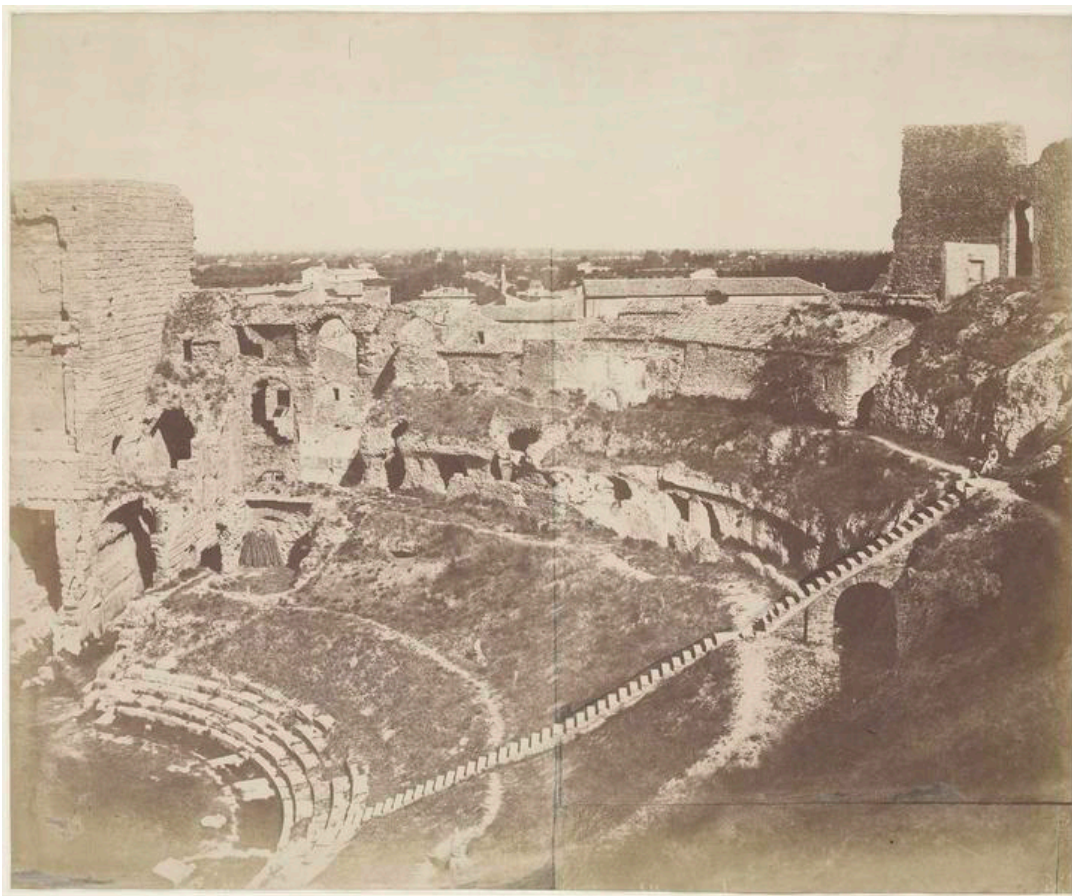


Fig. 27: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Orange, Frankrijk.

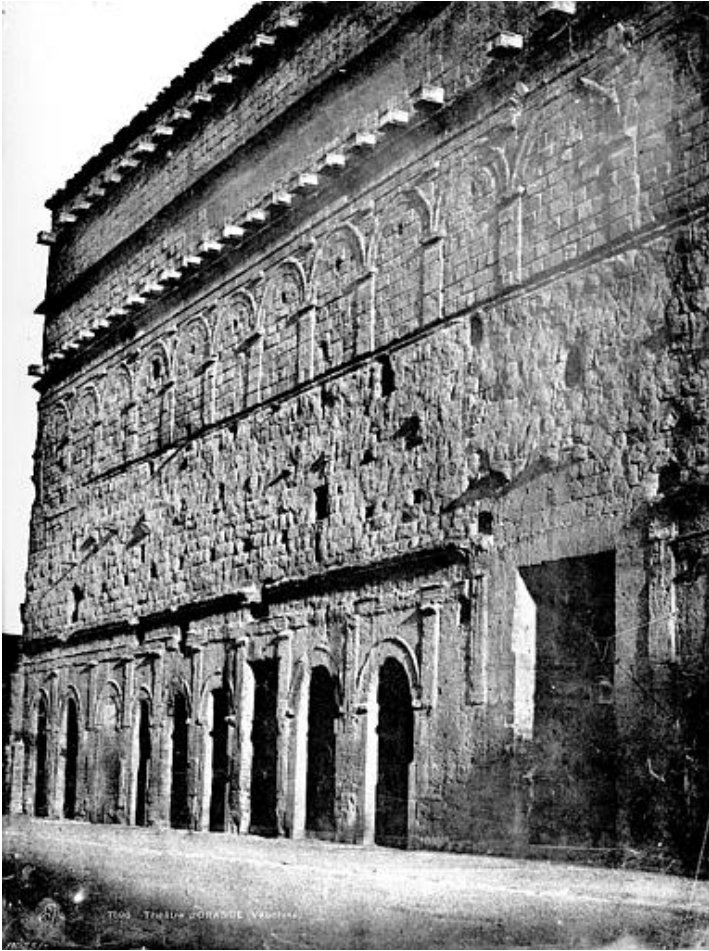


Fig. 28: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Orange, Frankrijk.

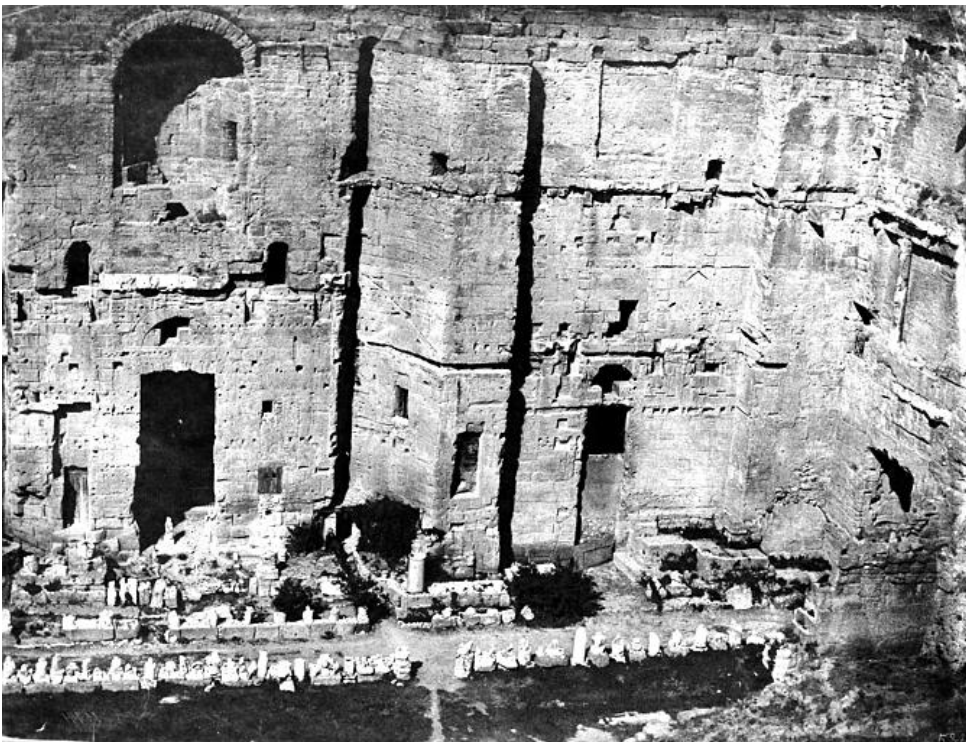


Fig. 29: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Orange, Frankrijk.



Fig. 30: Édouard Baldus, *Romeinse boog*, 1851, Orange, Frankrijk.

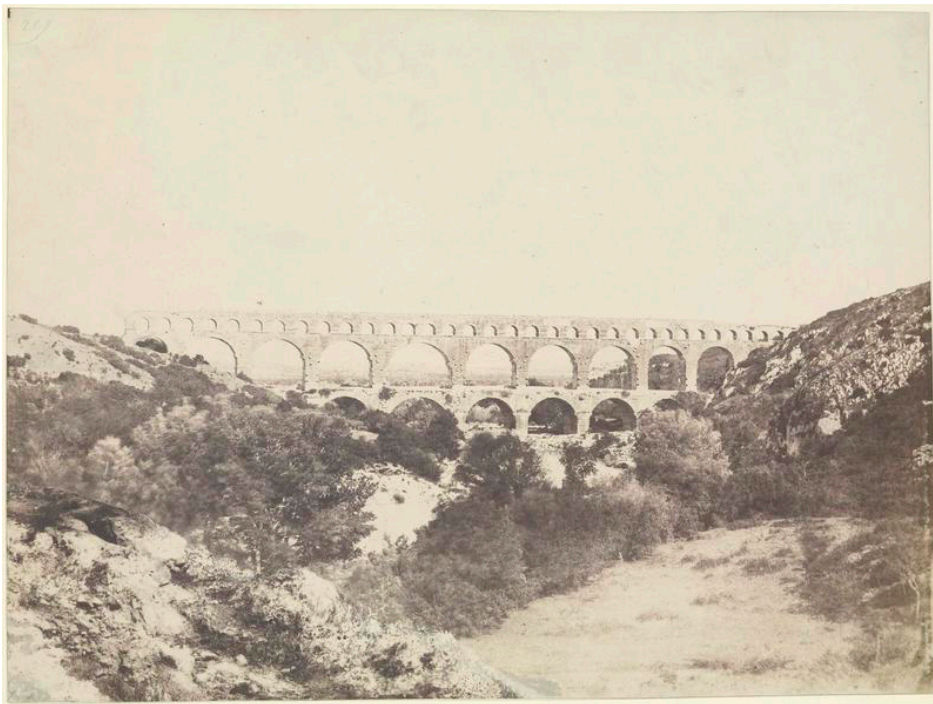


Fig. 31: Édouard Baldus, *Pont du Gard*, 1851, Vers-Pont-du-Gard, Frankrijk.



Fig. 32: Édouard Baldus, *Philippe-le-Bel toren*, 1851, Villeneuve-lès-Avignon, Frankrijk.

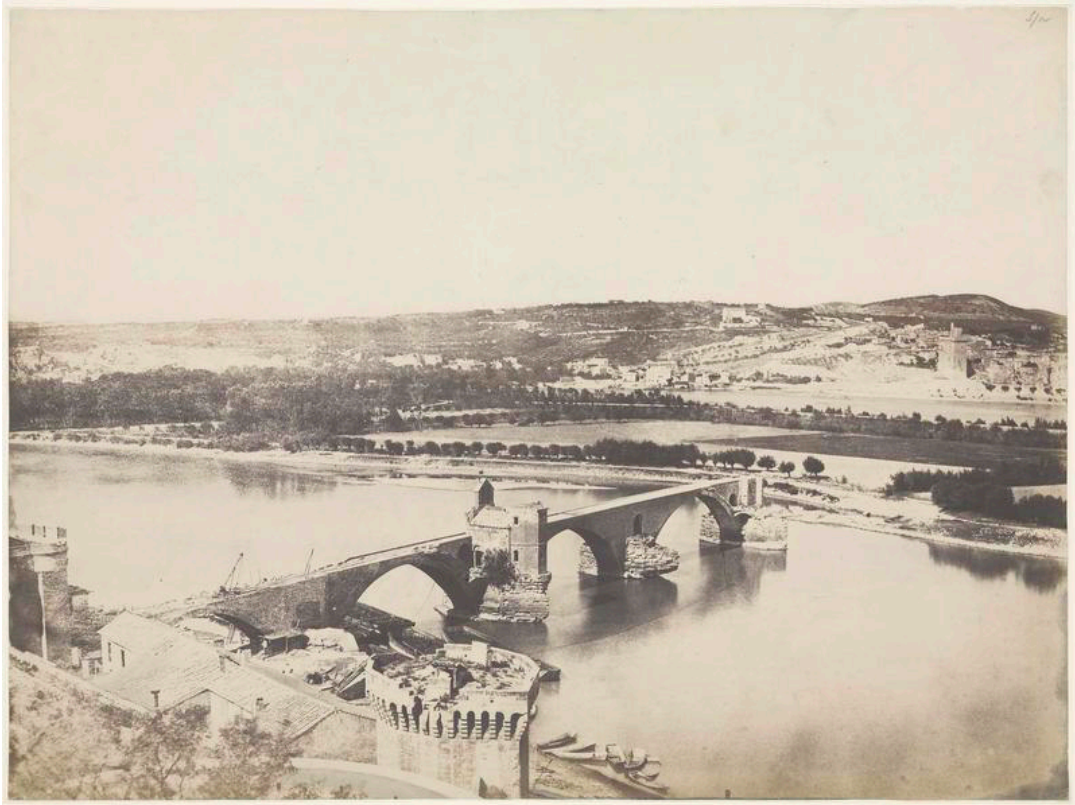


Fig. 33: Édouard Baldus, *Saint-Bénézet brug en kapel*, 1851, Avignon, Frankrijk.

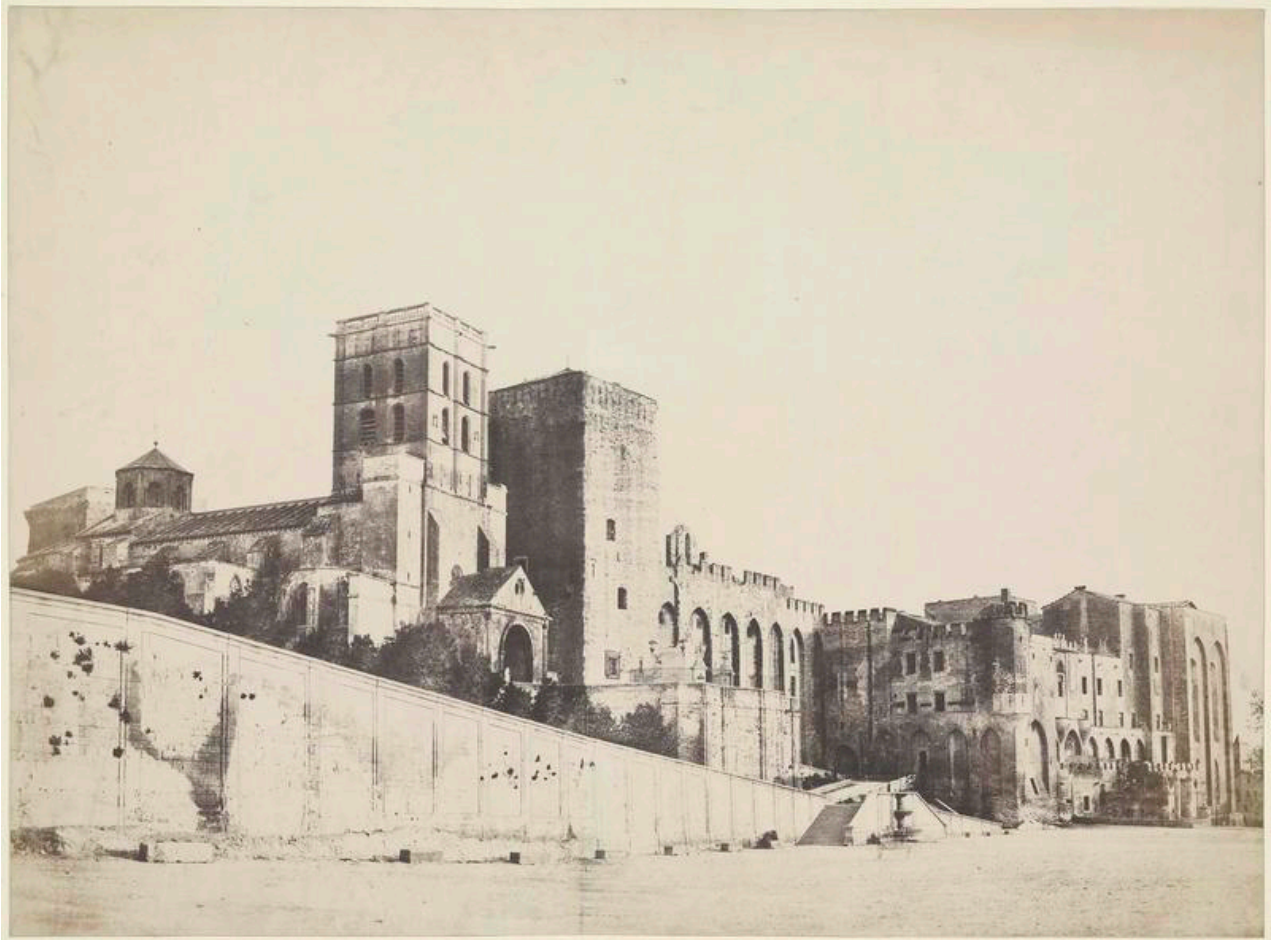


Fig. 34: Édouard Baldus, *Kathedraal (links) en bisschoppelijk paleis (rechts)*, 1851, Avignon, Frankrijk.



Fig. 35: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Nîmes, Frankrijk.



Fig. 36: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Nîmes, Frankrijk.



Fig. 37: Édouard Baldus, *Maison Carrée*, 1851, Nîmes, Frankrijk.



Fig. 38: Édouard Baldus, *Tempel van Diana*, 1851, Nîmes, Frankrijk.



Fig. 39: Édouard Baldus, *Poort van Augustus*, 1851, Nîmes, Frankrijk.



Fig. 40: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Arles, Frankrijk.



Fig. 41: Édouard Baldus, *Romeins theater*, 1851, Arles, Frankrijk.



Fig. 42: Édouard Baldus, *Kloostergang van de Saint-Trophime*, 1851, Arles, Frankrijk.

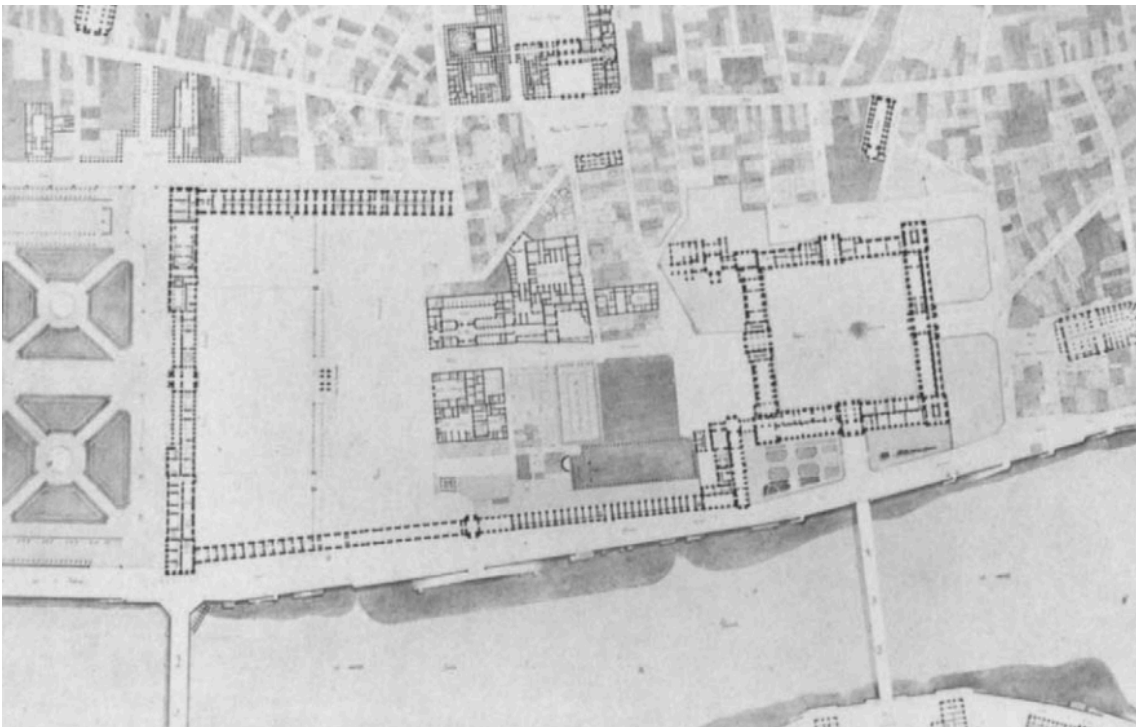


Fig. 43: Édouard Baldus, *Plattegrond van het Louvre en de Tuilerieën voor de constructie van het Nouveau Louvre*, 1857, Parijs, Frankrijk.

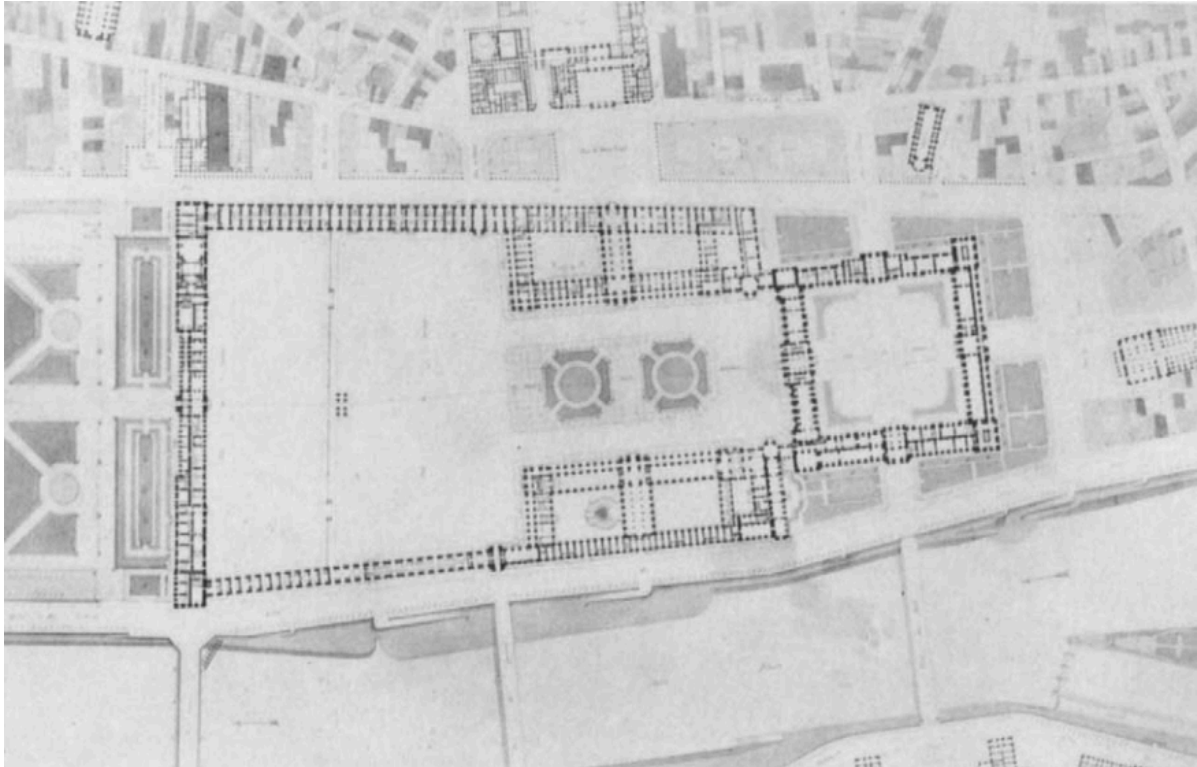


Fig. 44: Édouard Baldus, *Plattegrond van het Louvre en de Tuilerieën na de constructie van het Nouveau Louvre*, 1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 45: Édouard Baldus, *Gipsmodel van De Jacht* door Christophe Fratin, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 46: Édouard Baldus, *Panorama van het Louvre*, 1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 47: Édouard Baldus, *Pavillon de Rohan*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 48: Édouard Balbus, *Pavillon Richelieu*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 49: Léon Caucherel, *Eglise de Plonevez-Parzay*, 1846, Parijs, Frankrijk.

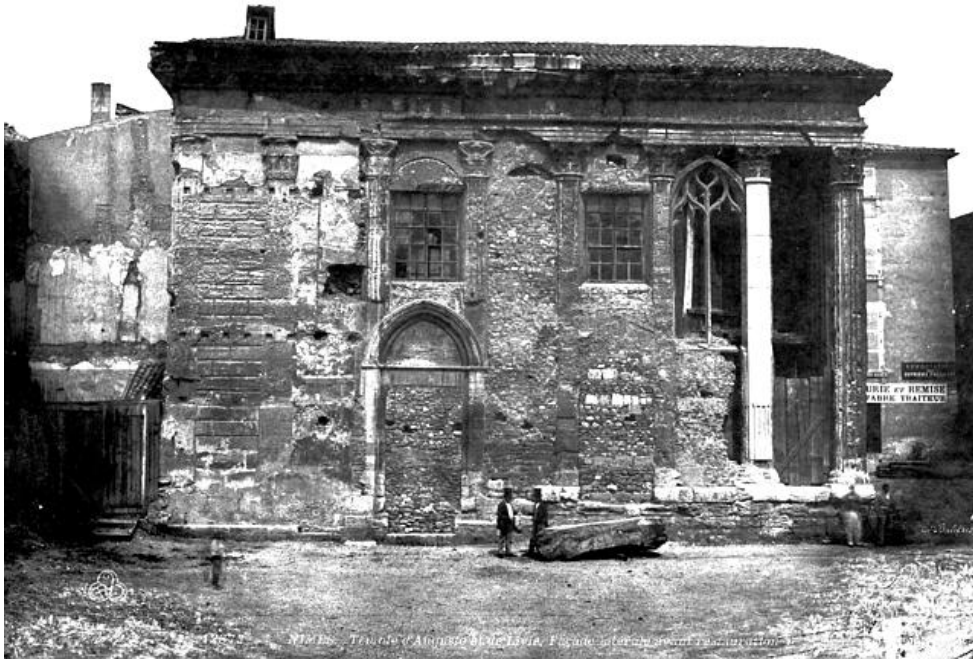


Fig. 50: Édouard Baldus, *Tempel van Augustus en Livia*, 1851, Vienne, Frankrijk.

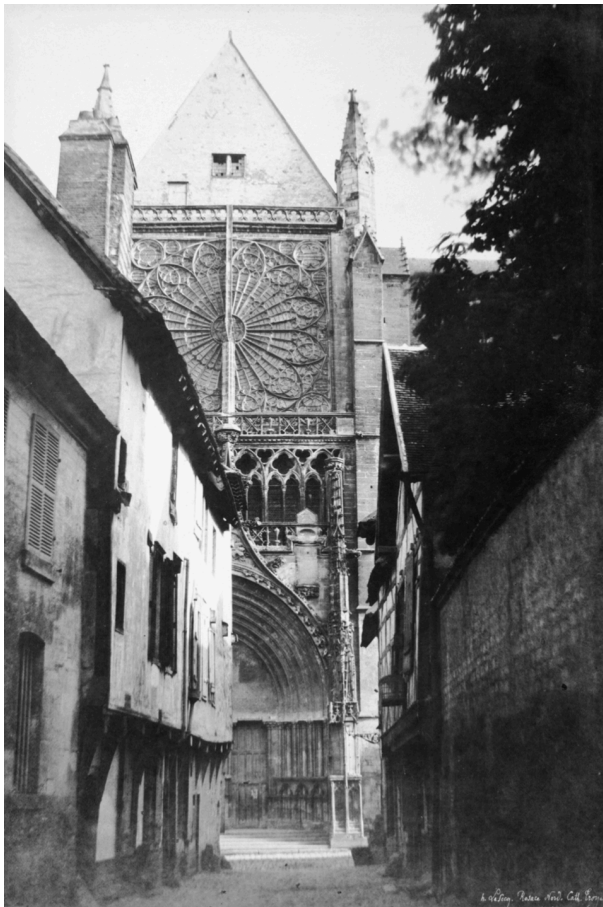


Fig. 51: Henri Le Secq, *Noordelijk roosvenster van de kathedraal*, 1851, Troyes, Frankrijk.



Fig. 52: Édouard Baldus, *Begane grond van Pavillon Turgot*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 53: Édouard Baldus, *Gevel van het Louvre aan Cour Lefuel*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 54: *Tableau Synoptique de divers éléments architectoniques du Moyen Age*, 1845-1846, Frankrijk.



Fig. 55: Édouard Baldus, *Onderste register van Pavillon de Rohan*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.



Fig. 56: Édouard Baldus, *Ingang aan de Cour Lefuel*, 1854-1857, Parijs, Frankrijk.

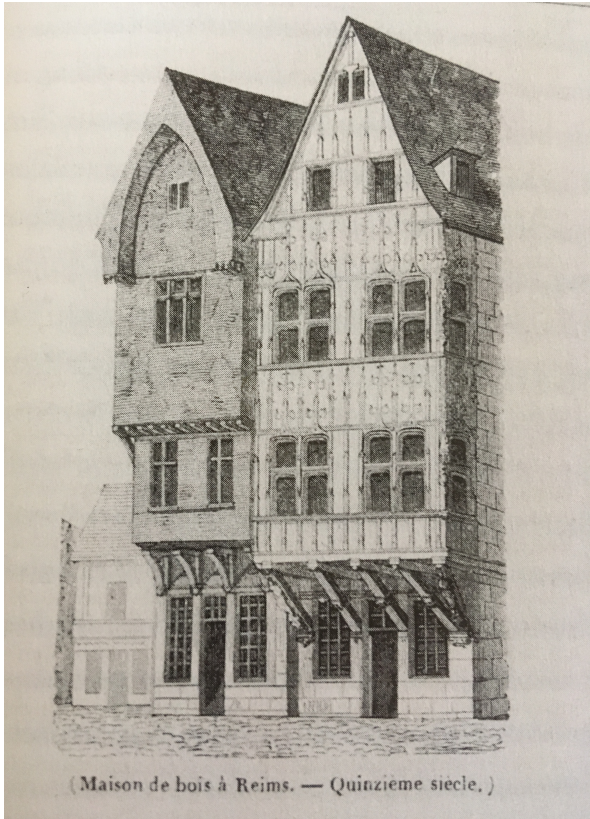


Fig. 57: *Maison des bois à Reims – Quinzième siècle*, 1840, Frankrijk.

Bijlage: lijst van afbeeldingen

Figuur 1

Édouard Baldus

Stadsmuren

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 2

Édouard Baldus

Eerste en tweede etage van paviljoen Turgot

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 1)

www.rijksmuseum.nl

Figuur 3

Édouard Baldus

Maria met Kind (kopie naar Murillo)

1852

Olieverf op canvas

Afmetingen onbekend

Kerk van Saint-Mamert, Gard

Malcolm Daniel, *The photographs of Édouard Baldus*, New York 1994.

Figuur 4

Édouard Baldus

Kloostergang van Saint-Trophime

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

44,8 bij 50,2 centimeter

Musée National des Monuments Français, Parijs

Malcolm Daniel, *The photographs of Édouard Baldus*, New York 1994.

Figuur 5

Édouard Baldus

Paleis van Fontainebleau

1851

Zoutdruk op papier van papier negatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 6

Édouard Baldus

Synodezaal

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 7

Édouard Baldus

Archevêché

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 8

Édouard Baldus

Westelijke portaal

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 9

Édouard Baldus

Kathedraal

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 10

Édouard Baldus

Bisschoppelijk paleis

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 11

Édouard Baldus

West-noordzijde van de kerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 12

Édouard Baldus

Onze-Lieve-Vrouwekerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 13

Édouard Baldus

Westgevel van Onze-Lieve-Vrouwekerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

27,4 bij 27,8 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 14

Édouard Baldus

Porte d'Arroux

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 15

Édouard Baldus

Porte Saint-André

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 16

Édouard Baldus

Westfaçade van de Onze-Lieve-Vrouwekerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 17

Édouard Baldus

Oostfaçade van de Onze-Lieve-Vrouwekerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 18

Édouard Baldus

Tempel van Augustus en Livia

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 19

Édouard Baldus

Westfaçade van de Saint-Maurice kerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 20

Édouard Baldus

Noordzijde van het schip van de Saint-Maurice kerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 21

Édouard Baldus

Westportaal van de Saint-Barnard kerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 22

Édouard Baldus

Westportaal van Onze-Lieve-Vrouwekerk

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 23

Édouard Baldus

Zuidtoren

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 24

Édouard Baldus

Zuidportaal

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 25

Édouard Baldus

Saint-Quentin kapel

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 26

Édouard Baldus

Romeinse brug

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 27

Édouard Baldus

Romeins theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 28

Édouard Baldus

Romeinse theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 29

Édouard Baldus

Romeins theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 30

Édouard Baldus

Romeinse boog

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 31

Édouard Baldus

Pont du Gard

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 32

Édouard Baldus

Philippe-le-Bel toren

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 33

Édouard Baldus

Saint-Bénézet brug en kapel

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

30,1 bij 43,3 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 34

Édouard Baldus

Kathedraal en bisschoppelijk paleis

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 35

Édouard Baldus

Romeins theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 36

Édouard Baldus

Romeins theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 37

Édouard Baldus

Maison Carrée

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 38

Édouard Baldus

Tempel van Diana

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 39

Édouard Baldus

Poort van Augustus

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 40

Édouard Baldus

Romeins theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 41

Édouard Baldus

Romeins theater

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 42

Édouard Baldus

Kloostergang van Saint-Trophime

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

35,3 bij 26,2 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 43

Édouard Baldus

Plattegrond van het Louvre en de Tuilerieën vóór de constructie van het Nouveau Louvre

1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

18 bij 28,7 centimeter

J. Paul Getty Museum, Malibu, California

Malcolm Daniel, *The photographs of Édouard Baldus*, New York 1994.

Figuur 44

Édouard Baldus

Plattegrond an het Louvre en de Tuilerieën na de constructie van het Nouveau Louvre

1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

18,2 bij 28,8 centimeter

J. Paul Getty Museum, Malibu, California

Malcolm Daniel, *The photographs of Édouard Baldus*, New York 1994.

Figuur 45

Édouard Baldus

Gipsmodel van De Jacht door Christophe Fratin

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van papiernegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 3).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 46

Édouard Baldus

Panorama van het Louvre

1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

14 bij 30,5 centimeter

Collectie Joachim Bonnemaison, Parijs

Malcolm Daniel, *The photographs of Édouard Baldus*, New York 1994.

Figuur 47

Édouard Baldus

Pavillon de Rohan

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 1).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 48

Édouard Baldus

Pavillon Richelieu

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 1).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 49

Léon Caucherel (tekenaar) en Thierry broers (uitvoerders)

Eglise de Plonevez-Parzay

1846

Lithografie op papier

Afmetingen onbekend

Bibliothèque Nationale de France

C. Nodier, J. Taylor en A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France: Bretagne*, Parijs 1846 (volume 2).

www.gallica.bnf.fr

Figuur 50

Édouard Baldus

Tempel van Augustus en Livia

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

25 bij 35,9 centimeter

Musée d'Orsay, Parijs

www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr

Figuur 51

Henri Le Secq

Noordelijk roosvenster van de kathedraal

1851

Zoutdruk op papier van papiernegatief

Afmetingen onbekend

George Eastman House, International Museum of Photography and Film

Jésus Vassallo, 'Documentary Photography and Preservation, or The Problem of Truth and Beauty',
Future Anterior 11 (2014), 1, 14-33.)

Figuur 52

Édouard Baldus

Begane grond van Pavillon Turgot

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 1).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 53

Édouard Baldus

Gevel van het Louvre aan de Cour Lefuel

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 3).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 54

Tableau Synoptique de divers éléments architectoniques du Moyen Age

1845-1846

Geert Palmaerts, *Eclecticisme: Over moderne architectuur in de negentiende eeuw*, Rotterdam 2005.

Figuur 55

Édouard Baldus

Onderste register van Pavillon de Rohan

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 1).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 56

Édouard Baldus

Ingang aan de Cour Lefuel

1854 – 1857

Zoutdruk op papier van glasnegatief

37,8 bij 55,6 centimeter

Rijksmuseum, Amsterdam

Réunion des Tuileries au Louvre, 1852 – 1857, Parijs 1857 (volume 3).

www.rijksmuseum.nl

Figuur 57

Édouard Charton

Maison des bois à Reims – Quinzième siècle

1840

Le Magasin Pittoresques, Parijs 1840 (volume 8).

Geert Palmaerts, *Eclecticisme: Over moderne architectuur in de negentiende eeuw*, Rotterdam 2005.