

Provocatieve fotografie: 10 maart 1966

Een studie naar vermeende waarheidsgetrouwheid, betekenisvorming en betekenisverschuiving in de foto's van Ed van der Elsken



Tessa Kalsbeek

S4496094

Bachelorwerkstuk Fotografie

Begeleider: Dr. Jan Dirk Baetens

Bachelor Kunstgeschiedenis

19 augustus 2017

Inhoudsopgave

Voorwoord	5
Inleiding	6
Donderdag 10 maart 1966	6
Onderzoeksvraag en theoretisch kader	7
Fotoselectie	8
Status quaestionis	8
Hoofdstuk 1 De politieke, sociale en culturele context	10
Ed van der Elsen	10
Inspiratiebronnen en tijdsgenoten	10
De roerige jaren zestig: jongerencultuur en grote sociale verandering	12
Het maken van de foto's op 10 maart 1966	13
De fototentoonstelling op 19 maart 1966	13
Na de jaren zestig: fotoreeks in <i>Amsterdam! Oude foto's 1947-1970</i> en 'De verliefde camera'	14
Hoofdstuk 2 Waarheid in Ed van der Elsen's fotoreeks	16
De invloed van tekst in <i>Het Parool</i> van 11 maart 1966	16
Eén gebeurtenis, meerdere fotografen: tentoonstelling en publicatie '10-3-66'	16
Eén gebeurtenis, meerdere momenten: <i>Amsterdam! Oude foto's 1947-1970</i>	17
Metonymie in een foto zonder mensen	17
De 'echtheid' van straatfotografie esthetiek	18
Aantasting van het vermeende waarheidsgehalte: afsnijdingen en beeldmanipulatie	19
Hoofdstuk 3 Waarheidsgetrouwheid en documentaire fotografie	21
De foto als neutrale waarheid: feit of fictie?	21
Documentaire fotografie: definities en kenmerken	22
Van bewijsstuk tot sociaal-menselijk document	22
De twee documentaire tendensen in Ed van der Elsen's fotoreeks	23
De ontwikkeling van documentaire fotografie	23
De relatie tussen documentaire fotografie en fotojournalistiek	24
Objectieve waarheid versus Van der Elsen's persoonlijke standpunt	25

Hoofdstuk 4 Van der Elskens foto's in de jaren zestig	27
1. Twee agenten te paard voor een menigte mensen	27
2. Groep agenten sleept een arrestant mee	28
Tekens duiden met de semiotische methode van Charles Sanders Peirce	28
Visuele tekens van machtsvertoon	29
3. Meisje met enkele affiches op haar kleding	30
De rol van tekst in betekenisvorming	31
De invloed van affiches en bijschriften	31
4. Twee agenten voor de walm van een rookbom	32
Denotatie en connotatie in fotografie	33
Connotatie met recente oorlogsgeschiedenis	33
5. Clash tussen agent en provo	34
6. Zijspan met twee wapenstokken	35
De invloed van Ed van der Elsen op betekenisvorming	36
Hoofdstuk 5 Van der Elskens foto's door de jaren heen	37
De invloed van context en toeschouwer op de betekenis	37
Tentoonstelling '10-3-66': publicatie en krantenknipsels	38
De lezing van beeldelementen uit de fotoselectie	39
<i>Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970: lay-out en de relatie tussen tekst en beeld</i>	39
De lezing van beeldelementen uit de fotoselectie	42
De verliefde camera' in het Stedelijk Museum: documentaire fotografie in een kunstmuseum	43
De lezing van beeldelementen uit de fotoselectie	45
Conclusie	47
Bibliografie	49
Archiefonderzoek	52
Digitale bronnen	52
Afbeeldingen	53

Voorwoord

Voor de cursus ‘Perspectives on Photography. History and Theory (c. 1839-present)’ die ik 2016 heb gevolgd kregen we de opdracht een korte catalogustekst te schrijven over een zelfgekozen foto. In die periode was er een wekelijks item in *De Volkskrant* over beroemde foto’s van Ed van der Elsen. Mijn keuze daardoor viel op *Beethovenstraat* uit 1967, een van Van der Elsens bekendste foto’s. Ik was direct verkocht door de spontane wijze waarop Van der Elsen een typisch jaren zestig straatbeeld had weten te vangen.

De gedachte om ooit nog uitgebreider met Van der Elsens werk aan de slag te gaan bleef hangen. Deze mogelijkheid deed zich voor bij het kiezen van een onderwerp voor mijn bachelorscriptie in februari 2017. Na een bezoek aan de tentoonstelling ‘De verliefde camera’ en het doorbladeren van *Amsterdam!: Oude foto’s 1947-1970* wist ik het zeker: ik wilde aan de slag met de foto’s die Ed van der Elsen op 10 maart 1966 had genomen tijdens de huwelijksdag van Beatrix en Claus. Na een proces van archiefonderzoek, literatuuronderzoek en scriptiebesprekingen kwam het tot een werkbare vraagstelling en invalshoek.

Het schrijven van mijn scriptie ‘Provocatieve fotografie: 10 maart 1966’ is niet zonder slag of stoot gegaan. Het heeft een tijd geduurd voordat ik mijn richting had gevonden en er langzaam maar zeker bladzijdes vol tekst ontstonden. Bij dezen wil ik graag mijn scriptiebegeleider dr. Jan Baetens bedanken voor de geduldige en behulpzame begeleiding. Het is erg prettig dat ik vanwege mijn stage langer de tijd heb gekregen om mijn scriptie af te kunnen ronden. Verder was er altijd tijd voor vragen, feedback en suggesties, zelfs via Skype, en dat waardeer ik zeer.

Ik wens u veel plezier bij het lezen van mijn scriptie.

Tessa Kalsbeek

Inleiding

Donderdag 10 maart 1966

Op 7 mei 1965 zorgde *de Telegraaf* voor grote opschudding in Nederland door een foto van kroonprinses Beatrix, die innig gearmd met een mysterieuze man door de paleistuin wandelde, te plaatsen.¹ Wie was deze man? Al snel werd duidelijk dat het de Duitse Claus van Amsberg was. Een Duitser, zo vlak na de verschrikkingen van de oorlog? De hel brak los in Nederland, zeker door de onzekerheid rondom de rol die Claus in de oorlog had vervuld. Ondanks tegengeluid kwam het toch tot een huwelijk: op vrijdag 10 maart 1966 trouwden Beatrix en Claus in Amsterdam.

Wat een feestelijke dag had moeten worden, eindigde in een dag vol protest en geweld. Vanaf de bekendmaking van de plaats en datum van het huwelijk broedden de provo's op plannen.² Op 10 maart werden bloemen bij het standbeeld van de Dokwerker gelegd en werden pamfletten met teksten als 'Dood aan het fascisme' en 'Leve de Republiek' verspreid.³ Later op die dag werden rookbommen gegooid, leuzen als 'Oranje Boven, leve de Republiek!' gescandeerd en liep het zelfs uit op fysieke confrontaties tussen demonstranten en politie. Er vielen die dag rake klappen: niet alleen tijdens het ingrijpen tijdens protestacties, maar ook onschuldige burgers die voor een feestelijke dag in de stad waren, werden slachtoffer van buitensporig ingrijpen. Veel mensen schrokken toen zij het optreden van de politie van dichtbij moesten meemaken.⁴

Een belangrijke rol was weggelegd voor de Nederlandse televisie, aangezien de kijkers die de huwelijksfeestiviteiten thuis volgden nauwelijks iets gezien hadden van de chaos, rellen en het politieoptreden.⁵ De volgende dag zouden de kranten berichten vanuit verschillende invalshoeken de wereld inzenden: de rechtsgeoriënteerde kranten benadrukten dat de provo's de dag verstierd hadden en dat de politie op gepaste manier had ingegrepen, terwijl de linksgeoriënteerde kranten verontwaardiging over het harde ingrijpen uitten. Van het fotografische bewijsmateriaal werd in de meeste kranten nauwelijks gebruik gemaakt.⁶ Dat bewijs was er wel in overvloed. Fotografen zoals Cor Jaring (1942-2011) en Koen Wessing (1936-2013) waren aanwezig tijdens deze dag, als fotograaf en/of als demonstrant, en zorgden ervoor dat het optreden van de politie werd vereeuwigd. Bewapend met zijn Leica camera ging ook straatfotograaf Ed van der Elsen op in de protesterende massa.

Fotograaf Ed van der Elsen (1925-1990) speelt een centrale rol in dit werkstuk. Als het tegenwoordig over de gebeurtenissen op 10 maart 1966 gaat, denkt men vaak aan de iconische foto's van Cor Jaring. De keuze is echter op Ed van der Elsen gevallen, gebaseerd op twee aspecten: het feit dat de foto's

¹ Righart 2006, 211.

² Righart 2006, 217.

³ Righart 2006, 218.

⁴ De Jongh 1966, 51.

⁵ De Jongh 1966, 52.

⁶ De Jongh 1966, 53.

een bijzondere plek innemen binnen het (straatfotografie)oeuvre van de fotograaf en het feit dat de foto's in verschillende contexten zijn verschenen. De foto's die hij op 10 maart 1966 en in de nasleep van deze dag maakte, zijn door de jaren heen op verschillende manier gebruikt. Ten eerste werden zijn foto's de dag na de rellen geplaatst in het linksgeoriënteerde *Het Parool*. Negen dagen na de bruiloft werkte Van der Elskens mee aan de tentoonstelling '10-3-66' waarin het politieoptreden aan de kaak werd gesteld. De 10 maart 1966-fotoreeks zou later ook geplaatst worden in zijn fotoboek *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*. In 2017 hingen de foto's tenslotte in het Stedelijk Museum te Amsterdam als onderdeel van de overzichtstentoonstelling 'De verliefde camera'.⁷

Onderzoeksvraag en theoretisch kader

Bij het bestuderen van Van der Elskens foto's werd duidelijk dat een fotoreeks zich door de jaren heen in allerlei contexten kan bevinden. In eerste instantie dienden Van der Elskens foto's als directe journalistieke foto's met actualiteitswaarde, een paar dagen later als protestmiddel, zo'n tien jaar later als reportage in een fotoboek en in 2017 als deel van een fotografisch oeuvre. Door die eerste context zijn de foto's te plaatsen binnen het documentaire en journalistieke genre. Bij verdere bestudering van de foto's, voornamelijk bij hun plaatsing in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, kwam een sterk persoonlijk, politiek geëngageerd standpunt van de fotograaf naar voren. Het werd duidelijk dat er van een zogenaamd 'neutrale' werkelijkheid, een eigenschap die in de beginnende documentaire fotografie werd toegeschreven, niet kon worden gesproken. Deze tegenstrijdigheid riep de vraag op hoe een foto dan wel een zekere 'echte, neutrale waarheid' kan uitstralen als documentaire foto, maar tegelijkertijd ook een geëngageerd standpunt over kan brengen. Mogelijke betekenissen kunnen vervolgens worden gelezen uit beeldelementen, de tijd waarin de foto's gepubliceerd werden en de omringende teksten. Daaruit kwam de laatste vraag voort, namelijk hoe betekenissen van foto's kunnen veranderen zodra deze in een nieuwe context geplaatst worden.

Dit werkstuk peilt naar de betekeniscomplexiteit van Ed Van der Elskens foto's met bijzondere aandacht voor hoe betekenissen gevormd worden en hoe deze afhangen van veranderende functies en contexten. Hierbij dient een selectie van zes foto's uit de fotoreeks als uitgangspunt. De centrale vraag is hoe betekenissen tot stand komen in Van der Elskens documentaire 10 maart 1966-fotoreeks die zowel een gepercipieerd waarheidsgehalte als geëngageerd standpunt bezit en hoe deze betekenissen kunnen veranderen zodra de foto's in een andere context worden geplaatst.

Het problematische idee van een neutrale waarheid in fotografie dient als het theoretische kader van waaruit de foto's behandeld worden. Het documentaire genre, waar Van der Elskens foto's binnen vallen, is hierbij van belang, hoewel er grote verschillen zijn tussen enkele klassieke voorbeelden van dit genre en de politiekgeëngageerde (straat)fotografie van Ed van der Elskens. Methodologisch steunt

⁷ Van der Elskens foto's kunnen uiteraard ook in andere publicaties en tentoonstellingen zijn verschenen, maar in dit werkstuk ligt de nadruk op deze contexten.

dit onderzoek en de problematisering daarin van iets als neutrale waarheid op de semiotiek. De semiotische aanpak wordt vaak gebruikt om foto's uit de commerciële context te duiden, die aanzienlijk verschilt van de politieke, persoonlijke of nieuwscontext waarin de foto's van Ed van der Elsen zich bevinden. Concepten als de relatie tussen tekst en beeld en verschillende tekensystemen uit de semiotiek zijn echter wel nuttig bij het bestuderen van Ed van der Elsen's werk, omdat verschillende teksten in verschillende contexten de betekenis van de foto's hebben beïnvloed.

Voor het theoretisch kader en de semiotische methode, blijken vooral theoretische verzamelwerken over fotografie een nuttige bron te zijn, zoals *The Photography Reader* (2003) door Liz Wells, *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies From Contemporary Art* (2011) door Hilde van Gelder en Heleen Westgeest, *Thinking Photography* (1982) van Victor Burgin, *Photography: History and Theory* (2012) van Jae Emerling en *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (2001) van Gillian Rose.

Fotoselectie

In het fotoboek *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* staat een uitgebreide reportage van tweeënveertig foto's gemaakt op en rondom 10 maart 1966, waaronder vijf foto's gemaakt tijdens de tentoonstellingsopening op 19 maart 1966. Uit de reeks zijn zes representatieve foto's gekozen die centraal staan in dit werkstuk (afb. 1, 2, 3, 4, 5, 6). Deze selectie is gemaakt om verschillende redenen. Ten eerste is deze gebaseerd op de zichtbaarheid van de foto's in verschillende contexten. De geselecteerde foto's zijn op verschillende wijzen gebruikt: als fotojournalistiek (*Het Parool*), als onderdeel van fotoboeken (*Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, *Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987*) en als onderdeel van verscheidene tentoonstellingen ('10-3-66', 'De verliefde camera'). Dit is noodzakelijk om een vergelijking te kunnen maken tussen de functies die de foto's vervullen in hun verschillende contexten en de uiteenlopende betekenissen die daaruit voortkomen.

Daarnaast zijn de foto's representatief voor de verschillende types fotografie die het hele corpus vormen. Er zijn actiefoto's waarbij de politie ingrijpt, zoals de twee agenten te paard en de vijf agenten die een jongeman arresteren, en er is portretfotografie, die wordt vertegenwoordigd door een demonstrerend meisje. De foto van twee agenten voor een afgestoken rookbom laat de nasleep van een protestactie zien. De foto met de agent en provocerende jongeman laat de jeugd in actie zien. De zijspanfoto is een indirecte weergave van geweld, zonder personen.

Status quaestionis

Ed van der Elsen geniet als fotograaf vooral in Nederland grote bekendheid, waardoor voornamelijk Nederlandse boeken en artikelen als bron dienen. Wetenschappelijke fotohistorische literatuur over het werk van Ed van der Elsen is schaars. De nadruk in teksten over de fotograaf ligt vooral op het idee

van de zogenaamde ‘participerende camera’⁸, Van der Elskens werkwijze, zijn relatie met de tegencultuur en zijn eerste fotoboek, *Een liefdesgeschiedenis in Saint-Germain-de-Prés*. Van der Elskens en zijn werk worden ook vermeld in overzichtsboeken over Nederlandse fotografie zoals *A Critical History of Photography in the Netherlands: Dutch Eyes* van Flip Bool, Saskia Asser en Pierre Bouvier uit 2007 en *Fotografie in Nederland Deel 3: 1940-1975* van Els Barents uit 1978.

Ed van der Elskens heeft een groot aantal fotoboeken uitgegeven rondom verschillende thema’s: de liefde en de tegencultuur in Parijs, de stad Amsterdam, liefde over de hele wereld en een reis door Afrika. Deze boeken bevatten meestal door Van der Elskens geschreven persoonlijke, begeleidende teksten, die een blik geven in de gedachtewereld van de fotograaf. Over de fotografie zelf is echter weinig (kunsthistorisch) inhoudelijk geschreven en er zijn nauwelijks analyses van zijn fotografisch werk gemaakt door kunsthistorici. De teksten die over Van der Elskens zijn geschreven, bijvoorbeeld in de tentoonstellingscatalogus *Ed van der Elskens - De verliefde camera* (2017), gaan vaak uit van een persoonlijk uitgangspunt, waarbij de gevoelens van de auteur over het werk en de persoon Ed van der Elskens centraal staan.

Dit werkstuk probeert de lacune van kunsthistorisch inhoudelijke analyses van Ed van der Elskens fotografie deels te vullen, door de nadruk op de foto’s zelf te leggen in plaats van alleen op de fotograaf en zijn werkwijze. Niet alleen de beeldelementen en welke betekenis deze dragen, maar ook de contexten waarin de foto’s zich hebben bevonden en hoe tekst en maatschappelijke gebeurtenissen de in zijn foto’s te lezen betekenissen hebben beïnvloed staan centraal. In dit werkstuk worden meer algemene onderwerpen, zoals neutraliteit en echtheid in documentaire fotografie en semiotiek als benaderingswijze van fotografie, aldus gekoppeld aan een zeer specifiek deel van Van der Elskens oeuvre. Dit werkstuk behandelt een unieke reeks politiekgeëngageerde beelden binnen de meer individuele straatfotografie van Ed van der Elskens en neemt daarmee een nieuw uitgangspunt in binnen het corpus over Van der Elskens.

⁸ De ‘participerende camera’ is een term voor de wijze waarop Van der Elskens zijn subjecten benaderde. Hij legde contact, bijvoorbeeld door dingen naar een voorbijganger die hij wilde vastleggen te roepen, en maakte op die manier ook zelf deel uit van zijn foto’s en films. De camera is bij Van der Elskens geen toeschouwer, maar een deelnemer.

Hoofdstuk 1 De politieke, sociale en culturele context

De politieke, sociale en culturele context waarin de foto's tot stand kwamen is van belang voor het begrip van de foto's zelf. Dit hoofdstuk focust op de fotograaf zelf en zijn inspiratiebronnen, de roerige jaren zestig en de verschillende contexten waarin de foto's later gepubliceerd werden.

Ed van der Elsken

Fotograaf en cineast Ed van der Elsken werd in 1925 geboren te Amsterdam. In 1947 kreeg hij Weegees fotoboek *Naked City* (1945) onder ogen en besloot hij ook fotograaf te worden. Zijn grote doorbraak kwam er met het fotoboek *Een liefdesgeschiedenis in Saint-Germain-des-Prés* in 1956, een verhalend werk over de tegencultuur en de liefde in Parijs.⁹ Hij reisde de hele wereld rond en legde alles vast op foto en film, maar Amsterdam bleef een van zijn grootste liefdes. In 1990 nam hij afscheid van de wereld met zijn laatste werk: de autobiografische film *Bye*, waarin hij zijn ziekteproces vastlegde.¹⁰ Van der Elsken was een echte straatfotograaf. Hij trok de straat op, observeerde de omgeving, maakte contact met voorbijgangers en legde interessante situaties vast.

Zijn fotografie wordt gekenmerkt door een grote aanwezigheid van de fotograaf zelf: zowel in beeld als in geschrift en woord, waarbij hij een zeer persoonlijke en directe manier van uitdrukken hanteerde.¹¹ Van der Elsken zocht contact met zijn modellen via oogcontact en stem: zo riep hij dingen als: 'Hé schoonheid, kijk eens in de camera' als hij de aandacht probeerde te trekken.¹² Hij beweerde zelfs controle over een groot deel van de straat te hebben tijdens het maken van een foto.¹³ Een foto is bij Van der Elsken bijna nooit een op zichzelf staand beeld, maar krijgt betekenis in de relatie tot andere foto's in zijn publicaties. In zijn gehele carrière is taal belangrijk geweest om zijn betrokkenheid en eigen mening over het gefotografeerde te uiten.¹⁴ Taal blijkt voornamelijk van belang in Van der Elskens fotoboeken, waarin foto's gecombineerd worden met speelse teksten van de fotograaf zelf. Die persoonlijke bijschriften kunnen de lezing van de foto's sturen.

Inspiratiebronnen en tijdsgenoten

Weegee en zijn fotoboek *Naked City* gelden als een grote inspiratiebron voor Ed van der Elsken.¹⁵ In de werkwijze van de fotografen zijn genoeg overeenkomsten te vinden. Zowel Weegee als Van der Elsken kozen voor de schaduwzijde van het leven als onderwerp en de straat was hun habitat. Ze legden beiden dronkaards, daklozen en straatventers vast.¹⁶ Op een haast obsessieve wijze brachten de

⁹ Vroege 1997, 95.

¹⁰ Vroege 1997, 95.

¹¹ Bool 1997, 7.

¹² Bool 1997, 9.

¹³ Van Veen 2007, 284.

¹⁴ Bool 1997, 9.

¹⁵ Weegee is de artiestennaam van fotograaf Arthur Fellig (1899-1968), voornamelijk werkzaam in New York.

¹⁶ Honickel 1997, 15. Dit soort randfiguren legde Van der Elsken vooral vast in zijn fotoboek *Een liefdesgeschiedenis in Saint-Germain-des-Prés*

fotografen hun hele leven, bewapend met een camera, op straat door.¹⁷ Weegee werd niet als een elite kunstenaar gezien, maar als een stedelijke primitieveling, een nachtbraker, een observeerder die geïdentificeerd werd met zijn subjecten.¹⁸ Ed van der Elsken kende een vergelijkbare reputatie en relatie met zijn randfiguren. New York werd voor velen gecreëerd door de ogen van Weegee: Amsterdam werd voor velen gevisualiseerd door Ed van der Elsken.¹⁹ Weegees stad was een plek van onrust: een plek van geweld, isolatie en sociale afwijking. Op 10 maart 1966 toonde Ed van der Elsken de gewelddadige kant van Amsterdam en haar gezaghouders.²⁰

Typerend voor zowel Ed van der Elsken als Weegee was het toevoegen van zeer persoonlijke bijschriften bij foto's. Naast het tonen van het straatleven lieten zij ook nadrukkelijk hun eigen stem, gevoelens en mening horen. Beiden hadden een liefde voor opvallende mensen in de maatschappij in niet-geënceneerde (hoewel daarover te twijfelen valt), grootstedelijke situaties.²¹ Ze hanteerden een gelijksoortige werkwijze, namelijk als journalistnieuwsjager, steeds op zoek naar interessante gebeurtenissen.²² Beide fotografen toonden scènes van chaos, agressie en de zelfkant van het leven vanuit een persoonlijke invalshoek.

Tijdgenoten Wessing, Jaring en Van der Elsken deelden hun interesse in Amsterdam en haar tegencultuur. In 1966 exposeerden ze samen op de tentoonstelling '10-3-66'. Dat ze dicht naast elkaar werkten is te zien in een foto van Cor Jaring, waarop Ed van der Elsken in elkaar werd geslagen door de politie, met Koen Wessing vlak naast hem (afb. 7).²³ Dit verklaart ook de beeldende overeenkomsten in de foto's van de tentoonstelling, die vaak meerdere momenten van één gebeurtenis laten zien.

Cor Jaring was in de jaren zestig de kroniekschrijver van de Provobeweging en was onderdeel van het protest: hij was de fotograaf van de happenings in Amsterdam.²⁴ Jaring was, net als Van der Elsken, de fotograaf van een groep die een nieuwe mentaliteit in Amsterdam introduceerde. Volgens Evelyn de Regt was Jaring nog persoonlijker betrokken bij de maatschappelijke veranderingen dan Van der Elsken.²⁵ De fotografen maakten de veranderingen van dichtbij mee als registrator van een tijdsbeeld. Ten grondslag aan het fotografisch werk lag een zeer persoonlijke ervaringswereld.²⁶ Op en rond 10 maart 1966 zagen Jaring en Van der Elsken fotografische potentie in soortgelijke onderwerpen: zo

¹⁷ Boom 2014, 122.

¹⁸ Orvell 1992, 19.

¹⁹ Orvell 1992, 21.

²⁰ Orvell 1992, 27.

²¹ Bron: www.photoq.nl/04-ed-van-der-elsken-anneke-hilhorst/. Geraadpleegd op 17 juli 2017.

²² Bron: www.groene.nl/artikel/he-schoonheid-kijk-eens-in-de-camera. Geraadpleegd op 17 juli 2017.

²³ Foto geplaatst in de biografie van Koen Wessing uit 1993.

²⁴ Boom 2014, 295.

²⁵ De Regt 1991, 33.

²⁶ Barents 1978, 33.

legde Van der Elsen een meisje met affiches dat rechtstreeks de camera inkeek vast (afb. 3), iets dat Jaring de avond daarvoor met een groep demonstranten had gedaan (afb. 8).²⁷

De fotografie in de jaren zestig diende steeds meer als maatschappijkritiek. Het resultaat was een actieve, soms agressieve, journalistieke manier van werken.²⁸ Koen Wessing fotografeerde daar waar politieke spanningen zich ontladden, waaronder het Amsterdam van de jaren zestig.²⁹ Vanaf 1965 ging hij zich meer manifesteren als sociaal documentair fotograaf, omdat er in die tijd op politiek en maatschappelijk vlak veel gebeurde dat zich goed in fotografisch beeld liet vertalen.³⁰ Zowel Jaring, Wessing als Van der Elsen werkten in zekere mate voor de actiegroepen. Hun foto's waren verzet tegen de macht van de politie en verbonden aan de provo's. Fotografie diende in zulke gevallen als pressiemiddel.³¹ In de jaren zestig heerste tevens een sterk gevoelde noodzaak om de mentaliteit van de fotograaf te benadrukken: de persoonlijkheid van Jaring, Wessing en Van der Elsen was sterk aanwezig in hun werk.³²

De roerige jaren zestig: jongerencultuur en grote sociale veranderingen

De jaren zestig waren een tijd van politieke oproer, sociale verandering en protest. Aan het hoofd van dat oproer stonden de provojongeren: de tegencultuur. De jeugd liet haar stem horen als zij het ergens niet mee eens was, zo ook op 10 maart 1966. Tegendraadse jongeren waren vaak onderwerp in Van der Elsen's werk, voortkomend uit de interesse in het ongewone en onalledaagse en een voorliefde voor randfiguren. Van der Elsen was in die tijd een van de belangrijkste straat- en reportagefotografen.³³

In het naoorlogs Nederland vonden grote veranderingen plaats in de sociaal-culturele sfeer: men ging minder naar de kerk, maar meer naar school, men hoefde minder te werken en er was meer seksuele vrijheid.³⁴ Het scholingsniveau van de bevolking nam toe. Het aantal jongeren dat naar de universiteit ging verdubbelde tussen 1960 en 1968.³⁵ De jeugd kreeg aldus steeds meer een stem.

In 1955 werd door J. Vrijman de term 'nozem' geïntroduceerd, een negatieve term voor onaangepast jeugdgedrag. Onderzoeker W. Buikhuisen zou dit gedrag omdopen tot provo: iemand die provoceert als tijdverdrijf.³⁶ In de provobeweging kwamen tieners van allerlei achtergronden bij elkaar.³⁷ Ze voelden saamhorigheid door de consumptiegemeenschap, gevoed door reclame, mode, muziek, media

²⁷ Foto uit Jaring 1986, 36.

²⁸ Barents 1978, 33.

²⁹ Barents 1978, 35.

³⁰ Terreehorst en De Ruiter 1993, 48.

³¹ Barents 1978, 34.

³² Terreehorst en De Ruiter 1993, 20.

³³ Honickel 1997, 15.

³⁴ Righart 2006, 59.

³⁵ Righart 2006, 69. Van 40.700 studenten in 1960 naar 85.100 studenten in 1968.

³⁶ Righart 2006, 146/147.

³⁷ Righart 2006, 200.

en commercie.³⁸ In het ontstaan van de Amsterdamse jongerensubcultuur speelde de aanwezigheid van de trendgevoelige bohème een grote rol, gecombineerd met een aantal charismatische figuren die de leiding namen: Robert Jasper Grootveld en Roel van Duijn.³⁹

Het maken van de foto's op 10 maart 1966

De komst van Claus van Amsberg in 1965 droeg voor een groot gedeelte bij aan de nerveuze en broeierige sfeer in Nederland. Die sfeer leek een verbinding te creëren tussen de vooroorlogse generatie met hun anti-Duitse gevoelens en het antifascisme van de jongeren. Deze onwaarschijnlijke bundeling van krachten droeg bij aan een steeds groter wordende druk op het gezag van de bestuurders.⁴⁰ Op 10 maart 1966 vonden er op verscheidene plekken in Amsterdam confrontaties plaats tussen betogers en de politie, waarbij heftige charges werden uitgevoerd. Provo's voerden verscheidene acties uit. Het beeld van provoleider Peter Bronkhorst die een rookbom gooit, zou over de hele wereld verspreid raken.⁴¹

Het politieoptreden was niet louter reactie op demonstraties. Er was tevens sprake van buitensporig geweld en het aanpakken van onschuldige burgers. Doordat verschillende media weinig tot niets van de rellen toonden, heerste er een sfeer van onwetendheid rondom de huwelijksdag bij het volk. Kees van Langeraad van de NRCV, die de rellen bewust buiten beeld had gelaten in de huwelijksuitzending, zei: 'Ach, die relletjes. Die waren van geen enkel journalistiek nut voor deze reportage.'⁴²

Hoofdinspecteur Heyink verklaarde tijdens een interview dat hij erg blij was dat deze dag, met uitzondering van enkele kleine incidenten, zo goed was verlopen.⁴³ Meerdere fotografen legden echter de gewelddadige clash tussen provo's en politie vast. Beelden van Cor Jaring, Ed van der Elsen en Koen Wessing zouden negen dagen later op een tentoonstelling te zien zijn.

De fototentoonstelling op 19 maart 1966

Het hierboven genoemde drietal exposeerde samen met Gerrit Jan Wolffensperger op de tentoonstelling '10-3-66'. Deze tentoonstelling in het pand van Uitgeverij Polak en Van Genneep toonde het buitensporige politieoptreden.⁴⁴ De organisatoren waren van mening dat het grote publiek te weinig kansen had gekregen om de echte gebeurtenissen mee te krijgen.⁴⁵ Honderden belangstellenden kwamen naar de opening op 19 maart 1966.

³⁸ Righart 2006, 202.

³⁹ Righart 2006, 189.

⁴⁰ Righart 2006, 216.

⁴¹ De Jongh 1966, 49.

⁴² De Jongh 1966, 53.

⁴³ De Jongh 1966, 52.

⁴⁴ Hahn 1966, geen paginanummer.

⁴⁵ De Jongh 1966, 54.

De tentoonstelling werd geopend met een toespraak door Jan Wolkers⁴⁶ die sprak: '[...] De verkeerden die dus altijd de klappen krijgen. Want wie had op die tiende maart een paar fikse striemen met de bullepees verdiend? Niet de jongelui die in een van de oudste talen, in rooksignalen, protesteerden tegen een omstreden huwelijk in de schaduw van het Anne Frankhuis. Niet de studenten, provo's, fatsoenlijke burgers, kunstenaars en scholieren waarvan het merendeel uit een bewust protest optrokken van de dokwerker op het Jonas Daniël Meijerplein naar de plaats des onheil. Wie had er wel een afstraffing behoren te krijgen? Burgemeester van Hall.'⁴⁷

Vanwege de drukte kon niet iedereen tegelijk de expositieruimte betreden en ontstond er een wachtrij buiten het pand. Na een tijd verscheen er een intimiderende groep politiemotoren, die de rustige sfeer geheel omgooide. Een massale vechtpartij brak los toen twee agenten insloegen op student Bob Bermond die op weg was naar zijn fiets, maar verder geen provocerende acties ondernam.⁴⁸ De politieleiding verklaarde die avond dat de dreigende versterking het gevolg was van een misverstand. Een week later kwam echter een officiële verklaring waarin vastgesteld werd dat het politieoptreden gerechtvaardigd was.⁴⁹

Cineast Louis van Gasteren zou een film van de opening maken, maar filmde in plaats daarvan het buitensporig politieoptreden.⁵⁰ Het resultaat was de film 'Omdat mijn fiets daar stond', die hij direct aan het NTS-journaal aanbood, maar daar te controversieel werd gevonden. Diezelfde avond zond 'Achter het Nieuws' de beelden wel uit en verscheen burgemeester Van Hall in de talkshow van Mies Bouwman.⁵¹ De kritiek op de politie en het beleid van Van Hall zou in de komende maanden steeds verder aanzwellen en uiteindelijk de burgemeester en hoofdcommissaris van de politie de kop kosten.⁵²

Na de jaren zestig: fotoreeks in *Amsterdam!*: Oude foto's 1947-1970 en 'De verliefde camera'

Dertien jaar later bracht Ed van der Elsen het fotoboek *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* (1979) uit met uiteenlopende foto's die hij tussen 1947 en 1970 in Amsterdam had geschoten. Met een fotoserie van tweeënveertig foto's worden de gebeurtenissen op 10 en 19 maart 1966 ruimschoots vertegenwoordigd. Van der Elsen vergezelde zijn foto's met zeer persoonlijke commentaren in zijn

⁴⁶ Jan Wolkers (1925-2007) was een Nederlands schrijver, beeldhouwer en schilder die zelf ook deel had genomen aan de rellen. In 1963 ontving hij de Novelprijs van de Gemeente Amsterdam voor zijn boek *Serpentina's Petticoat*, maar stuurde deze in 1966 terug uit protest tegen het politieoptreden tijdens het huwelijk van Beatrix en Claus. 'Ik wens geen oorkonde te bezitten met de handtekening van de man, die verantwoordelijk is voor dit sadistisch politieoptreden'. Citaat uit een bericht uit *Het Vrije Volk* van zaterdag 12 maart 1966, waarvan een knipsel is opgenomen in Hahn 1966.

⁴⁷ Wolkers 1966, geen paginanummer. Citaat van de openingsspeech die Jan Wolkers op 19 maart 1966 hield.

⁴⁸ De Jongh 1966, 54.

⁴⁹ De Jong 1966, 55.

⁵⁰ Righart 2006, 222.

⁵¹ Righart 2006, 222.

⁵² Righart 2006, 224.

eigen schrijfstijl. Het (straat)leven en de mensen uit Amsterdam tussen de jaren vijftig en zeventig staat centraal in het boek. In 2014 werd het boek opnieuw uitgebracht.

Van 4 februari tot en met 21 mei 2017 maakten drie foto's van de 10 maart 1966-serie vervolgens deel uit van de overzichtstentoonstelling 'De verliefde camera' met foto's en films van Ed van der Elsken in het Stedelijk Museum te Amsterdam. De nadruk in de tentoonstelling lag op zijn bijzondere kwaliteiten als fotograaf, boek- en filmmaker en zijn manier van experimenteren met presentatievormen.⁵³ De indeling van ruimtes volgde de hoofdlijnen binnen zijn werk, zoals zijn wereldreizen en foto's van Amsterdam. De drie foto's waren omringd door klassiekers in de Amsterdam-zaal te bekijken en werden hier getoond als onderdeel van het oeuvre van de fotograaf (afb. 9).

⁵³ Ruf 2017, 7.

Hoofdstuk 2 Waarheid in Ed van der Elskens fotoreeks

Het idee van waarheidsgetrouwheid, van het tonen van de echte wereld, is een belangrijk onderdeel van foto's met een documentaire of journalistieke functie. Door plaatsing in een dagblad bevond Van der Elskens fotoreeks zich allereerst in een journalistieke context, gevolgd door een protestcontext. Hoewel de foto's een geëngageerd standpunt bezaten, was het door de oorspronkelijk journalistieke context van belang dat de foto's de 'echte waarheid' toonden. Dit vermeende waarheidsgehalte wordt versterkt door zowel beeldelementen als de verschillende contexten waarin de fotoreeks wordt gepubliceerd.

De invloed van tekst in *Het Parool* van 11 maart 1966

De dag na het huwelijk werden twee foto's van Ed van der Elskens opgenomen op de 'Pagina Extra' van *Het Parool* (afb. 1, 2). *Het Parool* plaatste een verhalend achtergrondartikel met als titel 'Een lastige stad' over de sfeer in Amsterdam tijdens het huwelijk, waarbij Van der Elskens foto's als visuele ondersteuning dienden (afb. 10).⁵⁴ Met kopjes als 'Wat de tv niet liet zien' suggereerde *Het Parool*, in tegenstelling tot andere media, de hele werkelijkheid te tonen, zowel met een geschreven tekst van Aad van der Mijl als foto's van Ed van der Elskens. *Het Parool* opende de pagina met de volgende tekst: 'De televisie heeft van de onlusten rond de huwelijksroute zo weinig mogelijk laten zien. Om het beeld van de 10^e maart ook voor de thuisblijvers volledig te maken is Pagina Extra vandaag gewijd aan de gebeurtenissen op honderd meter achter de hekken.'⁵⁵ In dit geval versterkt de tekst het beeld, omdat deze de foto als een unieke blik op de echte gebeurtenissen aanduidt.

Het type foto's dat in *Het Parool* werd gebruikt, namelijk actiefoto's, versterkte het idee van waarheidsgetrouwheid. De agenten zijn verwickeld in hun eigen bezigheden, met uitzondering van één agent die aandacht lijkt te hebben voor de camera. Doordat de agenten geen geposeerde indruk geven en geen direct contact met de fotograaf aangaan, lijkt de foto een niet-geënceneerde blik op de echte werkelijkheid te geven. Deze actiescène versterkte dus precies de boodschap die *Het Parool* met de 'Pagina Extra' probeerde uit te dragen.

Eén gebeurtenis, meerdere fotografen: tentoonstelling en publicatie '10-3-66'

Jaring, Wessing, Wolffensperger en Van der Elskens, die op dezelfde dag van dezelfde gebeurtenissen foto's maakten, bundelden hun krachten en toonden op deze tentoonstelling het, volgens hen, overmatig politie-ingrijpen. Deze tentoonstelling roept de vraag op of beelden als meer waarheidsgetrouw worden gepercipieerd als meerdere fotografen soortgelijke situaties tonen. De fotografen maakten foto's die visueel grote overeenkomsten vertonen. De foto's zijn afwisselend close-ups en overzichtsfoto's en laten verschillende momenten zien: geweldacties, overzichtsfoto's,

⁵⁴ Krantenknipsel afkomstig uit de map 6222: Krantenknipsels betreffende Provo en het huwelijk van prinses Beatrix met prins Claus van het Stadsarchief Amsterdam.

⁵⁵ Citaat uit het stuk 'Wat de tv niet liet zien' in *Het Parool* van vrijdag 11 maart 1966, pagina 19.

portretten van jongeren, politie-ingrijpen en restanten van geweld. Van der Elskens foto's staan in deze tentoonstelling en publicatie niet op zichzelf, maar maken deel uit van een groter geheel van fotografisch werk en een overkoepelend doel, namelijk het geven van een meer compleet beeld van de gebeurtenissen op 10 maart 1966. Dat de stijl van fotograferen overeenkomt, vergroot het idee van waarheidsgetrouwheid: het was niet alleen Van der Elskens die de gebeurtenissen zo zag.

Eén gebeurtenis, meerdere momenten: *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*

Niet alleen meerdere fotografen verhogen het vermeende waarheidsgehalte: ook opeenvolgende foto's van één moment hebben dit effect. In *Amsterdam: Oude foto's 1947-1970* staan meerdere foto's naast elkaar die kort na elkaar geschoten zijn, waaronder de arrestatie van Herman Hoeneveld op de Nieuwezijds Voorburgwal: naast de foto waar de arrestant weggedragen wordt, toont Van der Elskens ook een chaotischer beeld van de arrestant op straat, omringd door een groep agenten en politiepaarden (afb. 2 en 11). Hetzelfde geldt voor de agenten voor een zojuist afgestoken rookbom (afb. 4 en 12). Het effect van deze opeenvolgende foto's is dat de toeschouwer beseft dat het niet slechts één verstild moment was, maar dat de gefotografeerde gebeurtenissen werkelijk in een tijdsverloop hebben plaatsgevonden.

A. de Swaan schreef over Van der Elskens dat hij een belangrijke vorm van trefzekerheid beheerste: zoals hij de gebeurtenissen van de jaren zestig afbeeldde, zo was het ook, niet alleen tijdens de sluitertijd, maar ook ervoor, erna en een eind verderop.⁵⁶ Deze uitspraak van De Swaan gaat uiteraard over Van der Elskens talent om een tijdsbeeld te vangen, maar lijkt in letterlijke zin ook bevestigd te worden door de in een reeks geschoten foto's. Achter de meer iconische, vaakgebruikte foto's gaan minder bekende foto's die andere momenten van dezelfde gebeurtenis tonen schuil.

Metonymie in een foto zonder mensen

Met uitzondering van een foto van de Dokwerker met bloemenkransen, is de foto van het politiezijspan met daarin twee wapenstokken de enige foto in de serie waarop geen mensen zijn afgebeeld (afb. 6). Dit beeld doet denken aan een idee dat door Martha Rosler als '*physiognomic fallacy*' wordt gedefinieerd en volgens haar een schaduw werpt over de nalatenschap van documentaire fotografie.⁵⁷ Om het probleem van distantiëring bij de toeschouwer te voorkomen, koos ze voor 'antihumanistische' foto's in haar serie *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems* (1974/75), waarin de armoede in de Bowery niet rechtstreeks werd getoond, maar via symbolen die

⁵⁶ De Swaan 1987, geen paginanummer.

⁵⁷ Van Gelder en Westgeest 2011, 167. Het tonen van de gezichten van de armen of 'de anderen' voor wie sociale verandering noodzakelijk is, zou leiden tot een negatieve identificatie tussen onszelf als toeschouwers en de gezichten van de armen/anderen op de foto. Hierdoor wordt er een distantiëringmechanisme in werking gezet. Het idee van 'zij zijn het, niet wij' neutraliseert vervolgens iedere mogelijkheid tot sociale verandering.

armoede suggereren.⁵⁸ Een visuele metafoor voorkomt volgens Allan Sekula tevens een bijna pornografische weergave van ellende, waarin er sprake is van voyeurisme.⁵⁹

Deze theorie krijgt echter een andere vorm in Van der Elskens foto. Van der Elskens paste, net als Rosler in de jaren zeventig, een metonymie toe: ditmaal om politiegeweld te suggereren, zonder daadwerkelijk politieoptreden te tonen. Dit deed hij niet omdat hij vreesde voor een gedistantieerde toeschouwer (het merendeel van de toeschouwers van zijn werk stond namelijk al aan de kant van de burger, niet van de politie), maar juist om een identificatie tot stand te brengen. In de symbolische weergave van geweld wordt het pornografische karakter van gefotografeerde ellende ontweken: de foto is daarom geen spektakel, maar een meer 'neutrale' weergave van geweld. Juist omdat het publiek geen direct conflict tussen burger en politie ziet, maar wel een verband met deze gebeurtenissen legt zodra het deze foto ziet, is de impact van de foto veel groter.

De 'echtheid' van straatfotografie esthetiek

De huwelijksdagfoto's zijn documentair van aard: Ed van der Elskens schoot namelijk een hele reeks foto's van een problematische situatie waar de maatschappij volgens hem aandacht aan moest besteden. Toch bevinden de foto's zich qua look en werkwijze op het raakvlak tussen documentaire fotografie en straatfotografie. Van der Elskens wisselt actiefoto's, zoals gewelddadige confrontaties tussen politie en burger, af met meer 'beschrijvende' foto's, waar geen opvallende gebeurtenissen plaatsvinden. De meeste foto's hebben een spontaan uiterlijk: sommige zijn bewogen, zijn niet overal even scherp en snijden recht door personen of objecten heen.

In de foto van de twee agenten voor de zojuist afgestoken rookbom doet de kadrering denken aan een snapshot (afb. 4). Aan de linkerzijde van de foto is een schouder van een voor de rest afgesneden man te zien. De aanwezigheid van deze nietszeggende schouder verandert het hele beeld. Waar het sterke contrast tussen de witte rook en donkere politie-uniformen, een frontaal afgebeelde agent en een tweede agent en profiel het idee van een gecomponeerde foto geven, zorgt de schouder voor een spontaniteit die het gevoel van echtheid binnen de foto versterkt.

Het meisje met enkele affiches om haar nek is een voorbeeld van Van der Elskens typerende participerende camera en persoonlijke straatportretten: het meisje is zich bewust van de camera, kijkt met een open blik en flauwe glimlach de lens in en verder wordt de aandacht niet van het meisje en haar boodschap afgewend (afb. 3). Deze foto vertoont overeenkomsten met het werk van *social landscape* fotografe Diane Arbus, waarbij de *freaks* zelfverzekerd in de lens kijken.⁶⁰ De esthetiek van straatfotografie geeft het idee van het leven zoals het is op straat. In dit geval gaat het echter niet over

⁵⁸ Van Gelder en Westgeest 2011, 167. Zo toonde Rosler bijvoorbeeld geen zwervers en dronkenlappen in portieken, maar wel de lege flessen drank die ze achterlieten.

⁵⁹ Van Gelder en Westgeest 2011, 168.

⁶⁰ Sontag 1977, 32.

alledaagse gebeurtenissen, maar over weergaves van geweld en protest. De spontaniteit, beweging en snapshotesthetiek verhogen het echtheidsgehalte (het is niet geposeerd) en geven de toeschouwer het idee dat hij/zij erbij was.

Aantasting van het vermeende waarheidsgehalte: afsnijdingen en beeldmanipulatie

Naast aspecten die het vermeende waarheidsgehalte van de foto ondersteunen, zijn er ook enkele aspecten die de schijnbare waarheid of echtheid van het beeld verstoren. Opvallend is de afsnijding van de foto's die telkens verandert wanneer de foto's in een andere context geplaatst worden. Dit is een gegeven dat het publiek niet direct waarneemt, tenzij het bekend is met alle verschillende publicaties waarin de foto's zijn verschenen. Hoewel de veranderingen het publiek wellicht ontgaan, hebben afsnijdingen wel degelijk effect op de look van de foto.

In *Het Parool* van 11 maart 1966 werd de foto van Herman Hoenevelds arrestatie geheel getoond. De arrestatie op de voorgrond is het focuspunt, maar zowel links als rechts van de centrale gebeurtenis is een hoop 'ruis' van andere agenten, gebouwen en objecten op de achtergrond (afb. 10). De foto kadreert de belangrijkste gebeurtenis niet perfect, maar toont ook wat er verder op dat moment gebeurde en is daarin geloofwaardiger of echter dan een perfect gekaderde foto met een gekunstelde compositie. De kadrering versterkt in dit geval het vermeende waarheidsgehalte, maar een andere afsnijding kan het tegenovergestelde effect bewerkstelligen.

Dit tegenovergestelde effect vindt plaats in de '10-3-66' publicatie en *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*. In deze afsnijding valt zowel de vijfde agent links als de agenten aan de rechterzijde buiten kader (afb. 2, 13). De foto krijgt hierdoor een andere look: de arrestatie vindt (bijna) in het midden van het beeldvlak plaats, de ruis is verdwenen en de focus ligt compleet op de gezichtsuitdrukkingen van de agenten en de arrestant. De compositie heeft zo een meer esthetisch karakter gekregen. De foto van de agenten te paard is minder opvallend afgesneden, waardoor de look in verschillende publicaties consistent blijft (afb. 1, 10, 14). Koen Wessing zei dat Van der Elsen zonder problemen van liggende foto's staande maakte en omgekeerd.⁶¹ De verschillende uitsnijdingen van de 10 maart 1966-serie lijkt deze uitspraak te bevestigen. Het is echter twijfelachtig of een foto nog 'neutraal' of 'echt' genoemd kan worden als deze meerdere malen bijgesneden wordt.

Van der Elsen staat niet alleen bekend om een expressief gebruik van kadrering: ook expressieve kleurtonen en het bewerken van zijn foto's in de donkere kamer zijn typerend voor zijn fotografie.⁶² De arrestatiefoto en de foto met de agent en provo zijn voorbeelden van beeldmanipulatie na het nemen van de foto (afb. 2, 5). Rondom de politieagenten is een naderhand toegevoegde lichtaura te zien (afb. 15, 16). Van der Elsen omgaf de belangrijkste onderwerpen in zijn foto's met regelmaat

⁶¹ Terreehorst en De Ruiters 1993, 21.

⁶² Visser 2007, 477.

met een soort stralenkrans, waardoor ze een meer plastische kwaliteit kregen.⁶³ De lichtaura legt meer nadruk op de politiemannen en tevens is het duidelijk voor de beschouwer dat er aan het beeld gesleuteld is. Bij de hantering van een strenge definitie van documentair bewijs kan een gemanipuleerde foto niet als bewijsstuk of ‘echte waarheid’ dienen: de feiten zijn door de bewerking niet op een geheel objectieve wijze getoond.⁶⁴

⁶³ Honickel 1997, 22.

⁶⁴ Stott 1976, 5/6.

Hoofdstuk 3 Waarheidsgetrouwheid en documentaire fotografie

Van der Elskens reportage van 10 maart 1966 bevat een duidelijk geëngageerd (en dus subjectief) karakter. Tegelijkertijd versterken specifieke beeldelementen het gepercipieerde ‘neutrale’ waarheidsgehalte van de foto’s. In Van der Elskens foto’s komen twee tendensen samen: de foto als ‘neutraal’ bewijs en de foto als middel tot verandering. De fotoreeks laat daarmee zien dat een compleet neutrale visie onmogelijk is, maar wel nog steeds gesuggereerd kan worden in beeldelementen. In dit hoofdstuk wordt daarom de notie van de neutrale waarheid binnen de documentaire en journalistieke fotografie geproblematiseerd aan de hand van de geschiedenis en karakteristieken van het genre.

De foto als neutrale waarheid: feit of fictie?

Vanaf het ontstaan van documentaire fotografie als genre is het uitgangspunt geweest dat de visie van de camera losstaat van een particuliere toeschouwer: een documentair beeld overstijgt daarmee individuele belangen en subjectieve vooroordelen.⁶⁵ Fotografie werd vanaf de uitvinding in de eerste plaats geroemd om het bieden van snelle, accurate visuele documenten. Dat deze implicatie allang niet meer correct is, neemt niet weg dat foto’s nog steeds in zekere mate geaccepteerd worden als ‘neutraal’ bewijs: iets dat ook merkbaar is in Van der Elskens fotoreeks.⁶⁶ Foto’s kunnen zichzelf dus als waardevrij en belangeloos presenteren, maar zijn eigenlijk constructies die bepaalde versies van de realiteit naturaliseren.⁶⁷

Al in een vroeg stadium van de opkomst en groei van fotografie als medium ontstonden er echter debatten en controverse over het gebruik van foto’s als bewijs. In 1871 zorgde de inzet van fotografische beelden door de Barnardo tehuizen in Londen voor oproer, omdat het zou gaan om fictieve, geënceneerde voor en na foto’s van straatkinderen, waarbij gescheurde kleding en attributen waren gebruikt. De eerste barsten ontstonden in het geloof dat foto’s een waarheidsgetrouwe versie van de werkelijkheid waren, die later tot een complete breuk met deze notie zouden leiden.⁶⁸

Volgens Allan Sekula is er echter nog steeds sprake van een folkloristisch geloof in fotografische waarheid. De enige objectieve waarheid die een foto volgens hem kan bezitten, is nochtans de bewering dat iemand ergens was en een foto nam van objecten en mensen die daar waren.⁶⁹ Foto’s zijn altijd het product van sociaalspecifieke ontmoetingen tussen mens-en-mens of mens-en-natuur. Iedere vorm van communicatie en dus ook fotografie is gekleurd: foto’s zijn altijd manifestaties van belangen van een persoon of instantie.⁷⁰ Naast de belangen van de fotograaf of de auteur van een bijschrift,

⁶⁵ Emerling 2012, 82.

⁶⁶ Newhall 1938, 3.

⁶⁷ Phillips 2009, 58.

⁶⁸ Phillips 2009, 59.

⁶⁹ Van Gelder en Westgeest 2011, 170.

⁷⁰ Phillips 2009, 58.

bepalen ook de waarden van het publiek de betekenis en invloed van een foto.⁷¹ Sekula rekent af met de notie dat uitingen van het medium onbevooroordeeld zijn en daarom de onbetwiste waarheid tonen.⁷²

Documentaire fotografie: definities en kenmerken

Het onmogelijke idee van complete neutraliteit speelt een belangrijke rol binnen debatten over documentaire fotografie. Het is lastig een eenduidige definitie te geven van documentaire fotografie, door zowel de veelzijdigheid van het genre als de problematische notie van ‘neutraliteit’.

‘Documentaire’ is een complex en zelfs tegenstrijdig woord, omdat het kan verwijzen naar de foto als puur bewijsstuk of de foto als persoonlijk, sociaal document. Volgens David Phillips refereert documentaire fotografie aan fotografen die documenteren, reflecteren en ingrijpen in lokale en globale problemen en conflicten.⁷³ David Bate omschrijft het doel van documentaire fotografie als niet alleen het vastleggen en documenteren van gebeurtenissen, maar ook gebeurtenissen verhelderen en toeschouwers onderwijzen.⁷⁴

Van bewijsstuk tot sociaal-menselijk document

Vanwege de aard en functie van documentaire fotografie, wordt traditioneel als belangrijkste kenmerk ervan gezien dat feiten gepresenteerd worden op een objectieve wijze, zonder te bewerken of fictieve zaken toe te voegen.⁷⁵ In de negentiende eeuw werd een foto als directe afdruk van de werkelijkheid en dus een geheel getrouwe kopie van het object, de persoon of de gebeurtenis die werd afgebeeld gezien. Zo was eigenlijk iedere foto in de begindagen van fotografie ‘documentair’ en bruikbaar als visueel bewijs.⁷⁶ In deze categorie vallen officiële bewijsstukken zoals *mugshots*.⁷⁷ Terence Wright plaatst deze foto’s in de observerende categorie: het doel is bewijs te leveren, met het document als kanaal. Hier geldt wederom de illusie dat de toeschouwer een beeld zonder menselijke tussenkomst voorgeschiedt krijgt. Dit soort foto’s heeft als doel gebeurtenissen vast te leggen voor de toekomst.⁷⁸ De tweede tendens is de documentaire foto als sociaal-menselijk document. Het belang van dit soort documentaire fotografie ligt volgens Beaumont Newhall in de kracht niet alleen te informeren, maar ook de toeschouwer te raken.⁷⁹ Bij het sociale document, zoals de documentaire fotografie uit de jaren

⁷¹ Phillips 2009, 61.

⁷² Sekula 1982, 86.

⁷³ Emerling 2012, 83.

⁷⁴ Bate 2009, 46.

⁷⁵ Stott 1976, 5/6.

⁷⁶ Phillips 2009, 55.

⁷⁷ Bate 2009, 49.

⁷⁸ Wright 2004, 142.

⁷⁹ Stott 1976, 8.

dertig, staat gevoel op de eerste plaats.⁸⁰ Sociaal geïnspireerde documentaire fotografie heeft vanaf het begin als doel gehad problematische zaken aan te kaarten en wellicht op verandering aan te sturen.⁸¹

De twee documentaire tendensen in Ed van der Elskens fotoreeks

Zowel het vastleggen en presenteren van visuele informatie als het communiceren van een persoonlijk geëngageerd standpunt spelen een rol binnen de 10 maart 1966-fotoreeks van Ed van der Elskens. De reeks is daarmee een voorbeeld van documentair werk dat meerdere functies tegelijkertijd vervult, ook als deze tegengesteld zijn aan elkaar. In één foto worden feiten met gevoelens en informatie met affect gecombineerd. De foto's zijn dan zowel 'objectieve' documenten als persoonlijke getuigenissen, zowel kopieën van een moment in de realiteit als interpretaties van die realiteit.⁸² Het politiek geëngageerde standpunt dat Van der Elskens inneemt maakt het onmogelijk een 'neutrale' weergave van de gebeurtenissen te geven. Het is juist deze tegenstrijdigheid die essentieel is voor het documentaire genre: foto's worden in zekere mate gepresenteerd als objectieve blikken op de wereld, maar worden tegelijkertijd ingezet om sociale verandering en verandering in perceptie bij het publiek aan te sturen.⁸³ Fotografie is een manier om gebeurtenissen en situaties die de bevoorrechten in de maatschappij liever zouden negeren 'echt' te maken.⁸⁴ In Van der Elskens geval maken de foto's de rellen en het politieoptreden 'echt' voor de mensen die de oproer niet zelf hadden meegemaakt.

De ontwikkeling van documentaire fotografie

Door de jaren heen heeft het genre steeds de nadruk op andere karakteristieken gelegd. De bewijswaarde van fotografie voerde de boventoon in de negentiende eeuw, een tijd waarin fotografie vaak een moraliserende en paternalistische toon bezat. Een voorbeeld hiervan is *How the Other Half Lives* (1890) van Jacob A. Riis.⁸⁵ Het commentaar dat Riis' toevoegde aan zijn foto's maakte van de foto's zowel objectief bewijs als visueel entertainment. Zijn commentaar, teksten en anekdotes koppelden volgens Phillips specifieke betekenissen aan de foto's die het publiek naar zijn eigen waarden en overtuigingen leidden.⁸⁶ De projecten in deze tijd combineerden fotografie met tekst, getoond als feiten om de waarheid van sociale problemen, zoals armoede, te tonen.⁸⁷

De jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw golden als de bloeiperiode van documentaire fotografie.⁸⁸ De opkomst van de grootschalige massapers (fototijdschriften zoals *Life*) zorgde voor de ontwikkeling van documentaire fotografie tot een populair genre.⁸⁹ In deze periode vond de evolutie

⁸⁰ Stott 1976, 8.

⁸¹ Van Gelder en Westgeest 2011, 163.

⁸² Sontag 2003, 26.

⁸³ Phillips 2009, 64.

⁸⁴ Sontag 2003, 7.

⁸⁵ Phillips 2009, 71.

⁸⁶ Phillips 2009, 66.

⁸⁷ Bate 2009, 49/50.

⁸⁸ Emerling 2012, 83.

⁸⁹ Bate 2009, 45.

van 'document' naar 'documentair' plaats: een verschuiving van een functioneel begrip van het document, dat gedefinieerd werd door een praktisch nut, naar een esthetisch begrip van documentaire, als een genre net zoveel gedefinieerd door stijl en expressief effect.⁹⁰ In de jaren dertig kwam de impuls voornamelijk vanuit welvaartsinitiatieven. Typerend was het inzetten van fotografie voor overheids- en bureaucratische agenda's. Het meest bekende voorbeeld van propaganda voor de staat is het werk van de *Farm Security Administration (FSA)* vanaf 1937 in de Verenigde Staten.⁹¹ De foto's werden gepresenteerd als objectieve opnames, maar waren tegelijkertijd bedoeld om het New Deal-beleid te propageren en mobiliseren.⁹² De schijnbare objectiviteit had dus een duidelijk doel voor ogen. Fotografie inzetten om veranderingen aan te sturen, zou steeds belangrijker worden.

In de jaren zestig en zeventig kreeg documentaire fotografie een meer persoonlijk karakter. John Szarkowski merkte in 1967 op dat de fotografen van de vorige generatie foto's maakten voor een sociaal doel, om aan te sporen tot actie. De nieuwe generatie fotografen had persoonlijke doelen: ze wilden het leven niet veranderen, maar kennen.⁹³ Het dagelijkse leven was een belangrijk onderwerp. Grote namen in deze nieuwe trend van persoonlijke fotografie of *social landscape* waren Garry Winogrand, Lee Friedlander en Diane Arbus.⁹⁴ Arbus koos ervoor de *freaks* van de maatschappij vast te leggen, net zoals Van der Elsen voor de randfiguren koos. De *social landscape* fotografen gebruikten fotografie als een medium van persoonlijke expressie.⁹⁵

De relatie tussen documentaire fotografie en fotojournalistiek

Documentaire fotografie is als genre verbonden aan fotojournalistiek: ook Van der Elsen's fotoreeks bevindt zich op een raakvlak tussen de twee genres. Fotojournalistiek is volgens Julianne H. Newton een beschrijvende term voor het rapporteren van visuele informatie via diverse media.⁹⁶ Derrick Price noemt fotojournalistiek een manier om recente gebeurtenissen te laten zien of geschreven nieuwsverhalen te illustreren.⁹⁷ Het belangrijkste doel is het onder de aandacht brengen van visuele informatie bij een bepaald publiek, samengevoegd in één beeld of moment.⁹⁸ De foto is een bewijsstuk dat de toeschouwer de mogelijkheid geeft een eigen mening te vormen over een gebeurtenis.⁹⁹ Het grootste verschil tussen de genres is de wijze waarop de perceptie van beelden plaatsvindt. Typerend voor documentaire fotografie is het tonen van gebeurtenissen over een periode, vaak in de vorm van een reportage. Fotojournalistiek daarentegen behelst een onmiddellijke opname van beelden en de

⁹⁰ Phillips 2009, 61.

⁹¹ Phillips 2009, 71.

⁹² Phillips 2009, 72.

⁹³ Emerling 2012, 99.

⁹⁴ Bush 2012, 8.

⁹⁵ Bush 2012, 8.

⁹⁶ Newton 2001, 5.

⁹⁷ Van Gelder en Westgeest 2011, 160.

⁹⁸ Van Gelder en Westgeest 2011, 159.

⁹⁹ Wright 2004, 144.

overdracht hiervan op de toeschouwer.¹⁰⁰ De actualiteitswaarde van foto's is dus het meest essentiële verschil: de plaatsing van enkele Van der Elskens foto's in een krant de dag na het huwelijk valt onder fotojournalistiek, waar een uitgebreide reportage met uiteenlopende foto's van die dag in een fotoboek onder het documentaire genre valt.

Objectieve waarheid versus Van der Elskens persoonlijke standpunt

De belangrijkste vraag die dus ontstaat rondom Van der Elskens fotoreeks is hoe een persoonlijk, politiek geëngageerd standpunt van de fotograaf samen kan gaan met een vermeend 'neutraal' waarheidsgehalte. Daarbij is het ten eerste van belang het karakter van de 10 maart 1966-fotoreeks vast te stellen. Deze kan omschreven worden als een soort documentaire straatfotografie, waarin het spontane karakter van straatfotografie, met een interesse in alles dat het alledaagse stadsleven heeft te bieden, gecombineerd wordt met een meer documentaire inslag, waarin engagement, aansporing tot verandering en het werken in reportagevorm centraal staan. Waar Van der Elskens in zijn straatfotografie de straat vaak naar zijn eigen hand zette door persoonlijk contact te zoeken met zijn modellen, lijkt dit minder aan de orde te zijn in zijn 10 maart 1966-serie. De foto's lijken minder gecomponeerd en er lijkt weinig direct contact tussen fotograaf en subjecten te zijn geweest.

De nieuwe generatie Nederlandse fotografen van de jaren zestig en zeventig voelde zich sterk verbonden met sociale bewegingen en problemen.¹⁰¹ De camera werd ingezet om tegelijkertijd te protesteren en te documenteren.¹⁰² De fotografen uit deze tijd stonden aan de kant van de kwetsbaren in de maatschappij en keerden zich tegen de autoriteiten.¹⁰³ Het doel was het publiek op de hoogte stellen van sociale onrechtvaardigheid, op welk vlak dan ook. In de foto's van 10 maart 1966 lijkt alles erop te wijzen dat Van der Elskens de kant van de provojeugd koos.

De fotograaf toonde duidelijk zijn politieke betrokkenheid door de focus in zijn fotoreeks op de ongeregelde tijden tijdens het huwelijk te leggen, voornamelijk op de momenten waarin de politie een belangrijke rol speelde. Van een 'neutrale' waarheid kon dus nauwelijks meer gesproken worden. Van der Elskens versterkte die betrokkenheid door in *Amsterdam! Oude foto's: 1947-1970* de volgende beschrijving toe te voegen: '[...] Wat Claus in de oorlog gedaan had, was ons niet helemaal duidelijk, het werd ook wat verzwegen denk ik, maar die foto van hem in dat uniform, daar werden veel mensen woest van. Ik ging ook als republikeins demonstrant de straat op, had min of meer toevallig een Leica in mijn zak gestopt.'¹⁰⁴

Door aan te geven dat hij in eerste plaats als demonstrant aanwezig was, kregen zijn foto's politieke

¹⁰⁰ Kratochvil en Persson 2001, 27. Documentaire fotografie wordt vaak als reportage in een tijdschrift geplaatst, waarbij meerdere foto's samen een verhaal vormen of gebeurtenis tonen. In een nieuwsblad moet de foto direct tonen waar het over gaat en het nieuwsbericht visueel ondersteunen.

¹⁰¹ Hekking 2007, 404.

¹⁰² Hekking 2007, 405.

¹⁰³ Hekking 2007, 405.

¹⁰⁴ Citaat uit Van der Elskens 1979, geen paginanummer.

kleur. De fotograaf probeerde zijn objectiviteit echter te versterken door te zeggen dat hij zijn camera slechts toevallig bij zich droeg, waardoor de foto's spontaner, 'neutraler' en minder bevooroordeeld zouden zijn.

Een duidelijk persoonlijk standpunt van de fotograaf kan echter twee gevoelens oproepen. Enerzijds maakt dit de fotografie subjectief, waardoor deze niet langer als een compleet neutrale visie van de werkelijkheid kan worden gezien. Anderzijds is een persoonlijke aanpak de enige mogelijkheid om als fotograaf nog relatief neutraal te zijn: er is namelijk reeds vastgesteld dat subjectieve belangen altijd een rol spelen in fotografie, dus hoe eerlijker de fotograaf is over zijn persoonlijke ideeën, hoe neutraler zijn werk lijkt. Plaatsing in het linksgeoriënteerde *Het Parool* en de bijschriften in het latere *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, waarin Van der Elsen zich duidelijk aan de zijde van de provo's schaarde, maken heel duidelijk vanuit welke invalshoek deze foto's zijn genomen en in gebruik zijn genomen. Een duidelijk standpunt tast echter niet noodzakelijk het waarheidsgehalte van de foto's aan: ondanks dat de nadruk alleen op de rellen en het politie-ingrijpen en niet op de feestelijkheden werd gelegd, hebben de vastgelegde mensen, situaties en momenten in de echte werkelijkheid bestaan. De foto's laten dus altijd de waarheid van het fotografisch moment zien: het afgebeelde heeft op een bepaald moment in het verleden voor de lens van de camera plaatsgevonden.

Het vermeende waarheidsgehalte in Van der Elsen's foto's werd grotendeels versterkt door het verdere mediaoptreden op 10 maart 1966, dat gekenmerkt werd door een twijfelachtige neutraliteit en waarheidsgetrouwheid. De televisiereportage had een feestelijke huwelijksdag zonder opstoot getoond, waarbij de NCRV cameramannen de rellen zorgvuldig zoveel mogelijk buiten beeld hadden gehouden.¹⁰⁵ De Nederlanders die de dag enkel op televisie hadden gevolgd, hadden geen idee van de ongeregelde heden in Amsterdam. Voor de staat was het belangrijker een ordelijke dag en monarchiegezindheid te tonen dan de afkeer van de monarchie onder een deel van het volk te voeden. Doordat fotografen als Van der Elsen, Jaring en Wessing wel de negatieve momenten toonden, kreeg hun werk het karakter de hele werkelijkheid te tonen: een status die in *Het Parool* van 11 maart 1966 heel duidelijk met tekst aan Van der Elsen's fotografie werd gekoppeld.

Concluderend kan gezegd worden dat in Van der Elsen's foto's drie soorten 'waarheid' kunnen worden gelezen. Ten eerste is er sprake van de waarheid van de fotograaf zelf, die het belangrijk vond om fotografisch bewijs te leveren van een kwestie die hem persoonlijk interesseerde. Hij toonde in zijn fotografie hoe hij de werkelijkheid had beleefd. Ten tweede is er sprake van het tonen van een meer complete waarheid, omdat de foto's inzicht gaven in een situatie die door andere media niet of niet zo uitgebreid getoond was. Ten derde is er sprake van de waarheid van het fotografisch moment, waarin de nadruk ligt op het feit dat de getoonde mensen en gebeurtenissen echt hebben bestaan en plaatsgevonden.

¹⁰⁵ De Jongh 1966, 52.

Hoofdstuk 4 Van der Elskens foto's in de jaren zestig

Van der Elskens uitte met zijn foto's zijn persoonlijke ideeën over de rellen en gewelddadige confrontaties tijdens de huwelijksdag. Het hoofdonderwerp in de fotoreeks is dan ook politie versus burger: de relatie tussen de gezaghebbers en het volk, waarbij Van der Elskens een geëngageerd standpunt aan de zijde van de burger innam. In dit hoofdstuk staan de beeldelementen centraal waaruit dit engagement spreekt en welke mogelijke betekenissen deze konden oproepen in de jaren zestig. Het duiden van fotografische tekens en betekenissen gebeurt met behulp van de semiotiek: de studie van tekens. Het doel van de semiotische methode is het begrijpen hoe betekenis geproduceerd wordt in zowel verbale als visuele tekens.¹⁰⁶

1. Twee agenten te paard voor een menigte mensen

De foto is verschenen in *Het Parool* van 11 maart 1966, *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* en *Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987*.¹⁰⁷

In de foto nemen de twee agenten te paard een prominente plek in binnen het beeldvlak: hun korte afstand tot de fotograaf zorgt ervoor dat de agenten van een veel groter formaat zijn dan de menigte die zich over de gehele breedte uitstrekt (afb. 1). In de foto voeren chaos en agressie de boventoon, met de agenten als grootste teken van agressie. De agenten torenen letterlijk boven iedereen uit in het beeldvlak, wat opgevat kan worden als een symbool voor hun hogere rang als gezaghebbers, waarmee ze hiërarchisch boven het volk staan. Het lijkt alsof de agenten, vooral de rechteragent, zojuist met kracht het beeld in zijn komen rijden. De linkeragent lijkt zijn paard met moeite in bedwang te kunnen houden, wat resulteert in een stevige grip op de teugels en een gespannen houding en blik. Twee demonstranten duiken weg voor het politiepaard, wat een verband oproept met een 'probleem' waar meer demonstranten en toeschouwers mee te maken kregen die dag in Amsterdam: namelijk het proberen te ontvluchten aan buitensporig politie-ingrijpen.

Het gevoel van chaos wordt gecreëerd en versterkt door verschillende factoren. Allereerst zijn er overall mensen op de foto: sommige staan rustig aan de kant, andere bewegen allerlei kanten op en twee jongens zijn ergens opgeklommen. Van een groot deel van de mensen is de gezichtsuitdrukking niet of nauwelijks te lezen, waardoor de massa een soort anonieme eenheid van protest wordt. Aan de huizen hangen slingers en guirlandes; het beeldoppervlak wordt op meerdere plaatsen doorsneden door pilaren, verkeersborden en uithangborden en rechts op de achtergrond is er rook zichtbaar van een rookbom. Het chaotische en dynamische gevoel van de foto wordt versterkt door de grove korrel. Korrelige foto's roepen associaties op met snapshots en toevallig genomen foto's, waardoor de

¹⁰⁶ Wells 2003, 110.

¹⁰⁷ Dit zijn de publicaties die zijn gebruikt en geraadpleegd voor mijn scriptie. De foto is wellicht ook in andere (niet geraadpleegde) boeken, kranten of publicaties opgenomen. Dit geldt voor alle foto's die in deze scriptie worden besproken.

toeschouwer korrels in verband brengt met realisme en eerlijkheid.¹⁰⁸ De haast waarmee de foto door de korreligheid lijkt te zijn genomen suggereert dat er een ongewoon moment is afgebeeld, dat hoe dan ook vastgelegd moest worden. Deze verschillende elementen veroorzaken samen het gevoel dat de getoonde gebeurtenissen in het hier en nu plaatsvinden. De politiepaarden zijn ongeveer vanaf het midden van hun lichaam afgesneden en staan voorin het beeldvlak, waardoor de toeschouwer het idee kan krijgen dat deze zich vlak achter de paarden bevindt en zelf in de Raadhuisstraat staat tijdens de ongeregelheden.

2. Groep agenten sleept een arrestant mee

De foto is gepubliceerd in *Het Parool* van 11 maart 1966, de fototentoonstelling '10-3-66', *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, *Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987* en de overzichtstentoonstelling 'De verliefde Camera' in het Stedelijk Museum.

De foto waarin arrestant Herman Hoeneveld hardhandig door vier agenten aan zijn haar en lijf wordt meegesleept lijkt, in tegenstelling tot de vorige dynamische foto, eerder een toonbeeld van macht te zijn (afb. 2). De politiemannen bevinden zich allemaal op ongeveer dezelfde hoogte. Gecombineerd met hun identieke uniformen en vergelijkbare gelaatstreken lijken de politiemannen één verenigd machtsfront te vormen, dat in sterk contrast staat met de op zichzelfstaande machteloze arrestant. Naast de uniformiteit van de agenten kunnen meerdere beeldelementen als tekens van macht gelezen worden.

Tekens duiden met de semiotische methode van Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce (1839-1914) introduceerde een dynamischere semiotische methode voor visuele tekens dan de methode van Ferdinand de Saussure (1857-1913) die gericht was op taaltekens.¹⁰⁹ Tussen taaltekens en visuele tekens zit een belangrijk verschil. Iversen beweert namelijk dat visuele tekens in tegenstelling tot taaltekens niet arbitrair, maar 'gemotiveerd' zijn: de betekenaar wordt bewust gekozen.¹¹⁰ In dit geval zou Van der Elsen bewust bepaalde tekens in zijn foto hebben opgenomen om zo een bepaalde boodschap over te dragen. Peirce ging uit van een driehoeksverhouding, de *semiosis*, die leidt tot de interpretatie van visuele tekens. De driehoek bestaat uit een *representamen* (teken), een *interpretant* (concept dat we vormen in onze geest) en een *referent* (object, het ding in de werkelijkheid) (afb. 17).¹¹¹ Het teken kan volgens Peirce opgedeeld worden in

¹⁰⁸ Asa Berger 1989, 70.

¹⁰⁹ Ferdinand de Saussure bestudeerde taaltekens, met als doel een systematisch begrip van de werking van taal te bewerkstelligen. De Saussure splitste het teken op in twee delen: de *signifié* (de betekende) en de *signifiant* (de betekenaar). Het echte object in de wereld waar het teken naar verwijst wordt de *referent* genoemd.

¹¹⁰ Iversen 1986, 85.

¹¹¹ Bal en Bryson 1991, 188.

drie soorten die een verschillende relatie tussen betekende en betekenaar kennen: icoon, index en symbool.¹¹²

Een icoon vertoont een uiterlijke gelijkenis met datgene waar het naar verwijst en is vooral belangrijk in fotografie.¹¹³ Een icoon behoudt zijn betekenis, zelfs als het object waar het naar verwijst is verdwenen.¹¹⁴ Een foto van een persoon geldt als iconisch teken van diegene.

Een index staat in causaal verband met dat waar het naar verwijst. (Analoge) fotografie wordt dan ook als indexicaal medium gezien, omdat de foto in causaal verband staat met de *referent* in de werkelijkheid die door middel van licht is vastgelegd.¹¹⁵ Een index kan een gelijkenis hebben met het object, maar dit is niet altijd noodzakelijk.¹¹⁶ Voor een index is het essentieel dat het object waar het naar verwijst bestaat of ooit heeft bestaan.¹¹⁷ Een index is bijvoorbeeld rook die naar vuur verwijst of een foto van een object.

Een symbool kent een conventionele, maar duidelijk arbitraire relatie tussen betekende en betekenaar. Symbolische tekens verwijzen naar iets anders puur op basis van conventies of tradities: het is ooit zo afgesproken.¹¹⁸ Een symbool is bijvoorbeeld de vlag van Nederland.

Visuele tekens van machtsvertoon

In de arrestatiefoto zouden enkele beeldelementen als teken van macht kunnen dienen, namelijk de arrestant, de groep agenten en het Paleis op de Dam. Belangrijk hierbij is de hoogte waarop de verschillende elementen zich op de foto bevinden. In het voorafgaande werd reeds gesuggereerd dat de politiemannen door hun plaatsing één machtsfront lijken te vormen. De hulpeloze arrestant kan als *representamen* dienen voor een grotere groep burgers. De individu Herman Hoeneveld kan gezien worden als *representamen* voor het ordeverstorende volk, maar ook het ‘onschuldige’ volk dat naar het huwelijk kwam kijken en hard, vaak buitensporig werd aangepakt door de politie. Daarbovenuit torent het Paleis op de Dam, het *representamen* dat bij de toeschouwer een *interpretant* van de monarchie, de koninklijke familie, en nog specifiek, kroonprinses Beatrix kan oproepen.

Op de dag van het huwelijk waren de protesten in eerste instantie gericht op het koningshuis. Een deel van de Nederlandse bevolking was van mening dat Beatrix afstand van de troon moest nemen als zij met een Duitser wilde trouwen. Bij de lezing van de verschillende beeldelementen als symbolen voor

¹¹² Rose 2001, 78.

¹¹³ Rose 2001, 78 en collegeaantekeningen van het vak ‘Keuzecursus 5: Perspectives on Photography. History and Theory (c. 1839-present)’ gegeven aan de Radboud Universiteit te Nijmegen. College gegeven door Dr. Jan Baetens op 10 maart 2016.

¹¹⁴ Bal en Bryson 1991, 189.

¹¹⁵ Collegeaantekeningen van het vak ‘Keuzecursus 5: Perspectives on Photography. History and Theory (c. 1839-present)’ van 10 maart 2016.

¹¹⁶ Minor 1994, 179 en collegeaantekeningen van het vak ‘Keuzecursus 5: Perspectives on Photography. History and Theory (c. 1839-present)’ van 10 maart 2016.

¹¹⁷ Bal en Bryson 1991, 189/190.

¹¹⁸ Rose 2001, 78, collegeaantekeningen en Minor 1994, 178.

het volk, de politiemacht en het koningshuis, kan deze foto de indruk wekken een machtshiërarchie te representeren. Onderaan bevindt zich het volk, dat wel kan protesteren, maar door de hogere politiemacht wordt aangepakt. Helemaal bovenaan de ladder bevindt zich het koningshuis, dat ondanks alle protesten, rellen en ongeregelde heden het hoogste woord voert. Het huwelijk zou plaatsvinden en Beatrix zou haar recht op de troon behouden.

3. Meisje met enkele affiches op haar kleding

De foto is opgenomen in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987 en de overzichtstentoonstelling 'De verliefde Camera' in het Stedelijk Museum.

Een meisje met enkele Republikeinse, antifascistische affiches op haar kleding staat recht voor de camera en kijkt met een kleine glimlach in de lens (afb. 3). Daarmee onderscheidt deze foto zich van de rest van de fotoreeks, waarin persoonlijk contact tussen fotograaf en subjecten schaars is, de meeste beelden chaotische, dynamische en agressieve overzichtsfoto's zijn en van directe portretten met subjecten die bewust de camera in kijken geen sprake is.

Daarnaast is opvallend aan de fotoreeks dat in de gewelddadige scènes weinig tot geen vrouwen te bekennen zijn. De foto's, waarin agressie meestal de boventoon voert, worden gedomineerd door mannen. Daartussen bevindt zich deze foto van een meisje dat haar idealen toont door zichzelf te behangen met affiches. In advertenties wordt vaak gebruikt gemaakt van stereotypebeelden van mannelijkheid en vrouwelijkheid: de man als actief en rationeel, de vrouw als passief en emotioneel.¹¹⁹ Die waarden worden in de straatfoto gedeeltelijk bevestigd, maar tegelijkertijd ook ontkracht. De gezichtsuitdrukking van het meisje is niet passief, maar straalt wel een zekere rust uit. De houding van het meisje is niet heel actief, maar ze maakt wel een duidelijk punt door middel van haar affiches. De foto is beheerst: er is geen sprake van een drukke compositie of dynamische bewegingen en dreigende politieagenten. Het contrast tussen de kalme houding van het meisje en het mannelijke geweld in het merendeel van de foto's had haast niet groter kunnen zijn, waardoor deze foto de antifascistische boodschap op een andere, wellicht effectievere wijze overbrengt dan de actiefoto's waarin de focus op het politieoptreden ligt.

De rustige look van de foto wordt grotendeels bepaald door het *medium shot* dat Van der Elken heeft toegepast, waarbij het gezicht en het bovenlichaam van de demonstrant is te zien, maar verder vrij weinig van de omgeving getoond wordt.¹²⁰ De aandacht van de toeschouwer blijft dus op de demonstrant gericht. De gezichtsuitdrukking van de demonstrant, een blik recht in de camera met een flauw glimlachje, verradt weinig over haar karakter of idealen. Het zijn de affiches die op haar jas en kleding zijn vastgemaakt, die met behulp van tekst en beeld deze foto een duidelijke boodschap meegeven.

¹¹⁹ Rose 2001, 75.

¹²⁰ Asa Berger 1989, 72.

De rol van tekst in betekenisvorming

In de foto van het demonstrerende meisje speelt taal een grote rol in het vaststellen van betekenis. Roland Barthes (1915-1980) besprak het belang van de taalkundige boodschap in zijn ‘Rhétorique de l’image’ uit 1964. Volgens Barthes is een foto geen geïsoleerde structuur, omdat deze altijd communiceert met minstens één andere structuur: de tekst (titel, bijschrift of artikel) die een foto begeleidt.¹²¹ Barthes was ervan overtuigd dat het beeld niet langer de woorden zou illustreren, maar de woorden het beeld: de tekst diende als sublimatie of rationalisering van het beeld.¹²² Rosler heeft daaraan toegevoegd dat een tekst ook een gekleurd beeld van een geobserveerde situatie kan geven, dat afhangt van het uitgangspunt van de auteur.¹²³ Betekenis wordt dus niet intrinsiek bepaald, want externe factoren spelen een belangrijke rol in de leesbaarheid van de boodschap. Volgens Sekula was het dus onmogelijk een intrinsieke of universele betekenis aan een fotografisch beeld te koppelen.¹²⁴ Intertekstualiteit is belangrijk in het vormen van betekenis: de betekenissen van een beeld of tekst zijn niet alleen afhankelijk van zichzelf, maar ook van de betekenissen die gedragen worden door omringende teksten en beelden.¹²⁵

De taalkundige boodschap kan dienen als een *anchorage*.¹²⁶ Ieder beeld is meerduidig en de betekenaars kunnen verwijzen naar een groot aantal mogelijke betekenden. Met behulp van taal kan vervolgens een selectie uit die betekenden gemaakt worden, waardoor één mogelijke betekenis de nadruk krijgt.¹²⁷ Tekst helpt om de elementen van een visuele scène te identificeren en beantwoordt op die manier in zekere zin de vraag: wat is er afgebeeld? Op symbolisch niveau helpt de taalkundige boodschap niet louter met identificeren, maar ook met het interpreteren van beelden.¹²⁸

De invloed van affiches en bijschriften

De affiches met antifascistische teksten in de foto kunnen gezien worden als een *anchorage* voor betekenis. Waar de foto zonder affiches een portret van een meisje in het Amsterdam van de jaren zestig had kunnen zijn, geven de teksten, symbolen en foto’s op haar affiches aan dat zij op 10 maart 1966 protesteerde tegen het huwelijk. Op de linkeraffiche en die om haar middel is ‘Dood aan het fascisme. Leve de Republiek Komitee R66’ te lezen, gecombineerd met een hakenkruis en drie pijlen. Op de rechteraffiche is een foto van een jongeman in legeruniform te zien met daaromheen tekst. De man op de foto is Claus van Amsberg. De affiches geven het meisje een identiteit. Ze vertellen dat het meisje tegenstander van het huwelijk was en wellicht deel uitmaakte van de provobeweging die deze

¹²¹ Barthes 1977, 16.

¹²² Barthes 1977, 25.

¹²³ Van Gelder en Westgeest 2011, 167.

¹²⁴ Sekula 1982, 86.

¹²⁵ Rose 2001, 136.

¹²⁶ Een ‘ankerplaats’ voor betekenis: taal kan ervoor zorgen dat een bepaalde betekenis wordt vastgelegd.

¹²⁷ Barthes 2003, 117.

¹²⁸ Barthes 2003, 118. Taal werkt dus zowel op een denotatieve als connotatieve wijze.

pamfletten op de huwelijksdag uitdeelde. De foto van Claus van Amsberg en de antifascistische boodschap verduidelijken tevens waarom de demonstrant tegen het huwelijk was.

Bijschriften kunnen een foto nog een extra betekenisgeving meegeven. Dit is het geval in Van der Elskens fotoboek *Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987*, waarvoor de fotograaf zelf de bijschriften schreef. Bij deze foto stond de volgende tekst: 'Op 10 maart 1966 trouwen Beatrix en Claus in Amsterdam. De provo's voelen zich geprovoceerd. Een joods meisje heeft zich behangen met republikeinse en antimoffen stencils. Rookbom in de Raadhuisstraat en onbeholpen optreden van de politie. Vooral wat boerenkinkels van de marechaussee leven zich uit op het tuig van de rooie hoofdstad.'¹²⁹ De tekst kan hier als versterking van het beeld dienen: door te benoemen dat het om een joodse demonstrant gaat en woorden als 'antimoffen' te gebruiken, heeft Van der Elskens als auteur de mogelijkheid benut om de antifascistische boodschap in dit portret extra te benadrukken. Claus van Amsberg in zijn Duitse militaire uniform zou in deze lezing als teken geassocieerd kunnen worden met de Holocaust onder het nazibewind.

4. Twee agenten voor de walm van een rookbom

De foto staat in het fotoboek *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*.

Twee agenten staan voor de walm afkomstig van een zojuist afgestoken rookbom (afb. 4). Behalve de agenten is er links een schouder te zien en staat rechts een groep mensen toe te kijken. Tussen de toeschouwers bevindt zich verslaggever Gerard van den Berg. Zijn aanwezigheid en het feit dat hij duidelijk verslag brengt in een microfoon, evoceert een zekere waarheidsgetrouwheid. Van den Berg geldt hier als teken voor de journalistiek. Het moet in deze foto wel om een belangrijke gebeurtenis gaan, als er aandacht aan wordt besteed door een verslaggever.

De schouder links in beeld werd in hoofdstuk twee al genoemd als beeldelement dat een snapshotethiek oproept. Dit zou de vermeende waarheidsgetrouwheid van de foto vergroten. De schouder is een indexicaal teken dat behalve aangeven dat er iemand op die plek op dat moment aanwezig was, geen verdere betekenisgevende functie heeft. Indexicaliteit is een eigenschap dat fotografie kenmerkt en onderscheidt van andere visuele vormen. Het nemen van een foto is een mechanisch proces, waardoor de foto een causale connectie heeft tot de werkelijkheid.¹³⁰ De schouder kan dus op verschillende manieren het gevoel van echtheid van de foto vergroten.

Naast elementen die waarheid suggereren, zijn er ook elementen die associaties met geweld oproepen. De rechteragent loopt vastberaden in de richting van de fotograaf, maar richt zijn blik op iets in de verte. Voor de toeschouwer kan het voelen alsof de agent dreigend op hem/haar afkomt, waardoor de toeschouwer onderdeel lijkt uit te maken van de scène. In zijn rechterhand heeft de agent een

¹²⁹ Citaat uit Van der Elskens 1987, 39.

¹³⁰ Leja 2000, 113.

wapenstok vast. De ongebruikte wapenstok gold in de foto van het zijspan als een teken van geweld (afb. 6). In deze foto treedt eenzelfde gevoel op: hoewel de agent hem niet gebruikt, heeft hij hem waarschuwend vast. Wie niet oppast, kan een klap met de wapenstok verwachten. Met behulp van Barthes' theorie van denotatie en connotatie kan er echter nog een diepere betekenislaag aan de twee agenten gekoppeld worden.

Denotatie en connotatie in fotografie

Roland Barthes ging bij fotografie uit van een tweedeling: de letterlijke boodschap van een foto en de symbolische boodschap die een foto uitdraagt. Een puur objectieve foto is echter mythisch: een foto bevat zowel denotatieve als connotatieve boodschappen, hoe objectief de foto ook tracht te zijn.¹³¹ Een foto zou een primitieve kern van betekenis hebben die is losgemaakt van alle culturele invloeden. Deze pure analoog wordt door Barthes de denotatieve functie van de foto genoemd.¹³² De denotatieve boodschap is de letterlijke betekenis van een foto.¹³³

De connotatieve boodschap verzorgt betekenissen op een tweede niveau tijdens verschillende momenten van de fotografische productie.¹³⁴ Alle ingrepen van de mens in het fotografische proces, zoals het bepalen van de uitsnijding, de belichting en de focus van een foto, zijn connotatief.¹³⁵

Connotatie gaat over de betekenissen die toeschouwers aan een foto koppelen, gevoed door bepaalde eigenschappen van de foto zelf, gecombineerd met geschiedenis en persoonlijke kennis: de boodschap is cultureel bepaald.¹³⁶ Op deze wijze ontstaat er een codering van de zogenaamd analoge foto.¹³⁷

Foto's denoteren objecten in de echte wereld en codes van connotatie geven de denotatie een tweede betekenislaag.¹³⁸

Connotatie met recente oorlogsgeschiedenis

Op denotatief niveau toont deze foto twee agenten voor een rookbom met enkele toeschouwers op de achtergrond. Het is echter mogelijk een connotatieve boodschap in de foto te lezen. Het belangrijkste beeldelement voor deze mogelijke boodschap is het uniform dat de politiemannen dragen. Het Nederlandse politie-uniform uit de jaren zestig verschilt enorm van het uniform dat agenten tegenwoordig dragen. De lange, donkere overjassen met riem, de pet en witte of leren handschoenen, kunnen vanwege uiterlijke overeenkomsten associaties oproepen met de uniformen die Duitse SS officieren droegen in de Tweede Wereldoorlog (afb. 18).

¹³¹ Barthes 1977, 19.

¹³² Sekula 1982, 87.

¹³³ Barthes 1977, 17.

¹³⁴ Rose 2001, 82 en Barthes 1997, 20.

¹³⁵ Barthes 2003, 120.

¹³⁶ Sekula 1982, 87.

¹³⁷ Barthes 1977, 20.

¹³⁸ Burgin 1982, 143.

Die mogelijke connotatie met Duitse uniformen, en dus indirect de oorlogsdaden van de Duitsers, is een gevoelig onderwerp dat op meerdere momenten in de fotoreeks een rol speelt. Zo schreef Ed van der Elsen in het eerste bijschrift bij de fotoreeks in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* dat de foto van Claus van Amsberg in uniform, die het meisje als affiche bij zich droeg, veel woede onder het Nederlandse volk had veroorzaakt. De Tweede Wereldoorlog lag nog vers in het geheugen van het volk en er heersten nog steeds anti-Duitse gevoelens en afkeer van het fascisme. Die beruchte foto van Claus van Amsberg werd door Provo gebruikt in een oproep aan alle Amsterdammers om deel te nemen aan de vreedzame protestacties tijdens de huwelijksdag: het feit dat Claus een Duits uniform droeg, werd door de tegenstanders gezien als bewijs van vermeende wandaden (afb. 19). Het uniform speelde dus een belangrijke rol in de oorsprong van het protest.

De visuele overeenkomsten tussen het Duitse militaire uniform en het Nederlandse politie-uniform kunnen dus associaties oproepen met de Tweede Wereldoorlog, die nog extra versterkt worden door het hardhandige karakter van het politie-ingrijpen. Het protest tegen het 'foute' huwelijk van Beatrix en Claus lijkt in deze vergelijking samen te vloeien met het latere protest tegen het politieoptreden die dag. De oorspronkelijke afkeer van het huwelijk kreeg na de huwelijksdag vorm in de afkeer van het optreden van de Amsterdamse politie. Die omslag is ook merkbaar in de betekenissen die Van der Elsen's foto's kunnen uitdragen.

5. Clash tussen agent en provo

De foto is verschenen in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*.

Een agent en een jonge demonstrant staan tegenover elkaar op een brug over een gracht (afb. 5). De agent is de enige gezaghebber tussen de jeugdige demonstranten en voorbijgangers. De jongeman lijkt de agent te provoceren, die vervolgens reageert door op de demonstrant af te komen. Rondom de agent is een lichtaura gecreëerd, alsof Van der Elsen specifiek de aandacht op de agent wilde leggen. In de context van 'agentje pesten', zoals het door Van der Elsen werd genoemd, maakt de lichtaura de agent visueel nog duidelijker een doelwit.

De foto bezit een spontane straatfotografie look: de foto heeft een korrelige structuur, die eerder al in verband gebracht werd met toevallig genomen foto's en eerlijkheid. Daarnaast wordt de voorbijgangster helemaal rechts verticaal doormidden gesneden. Opvallend aan de foto zijn de toeschouwers. Zowel het meisje helemaal links als helemaal rechts in beeld kijken geamuseerd naar de clash tussen agent en provo. De jongen met de regenjas lijkt aanstalten te maken om zich bij het opstootje te voegen. De lichtaura, de provocatie van de jongeman, de reacties van de andere jongens en de lachende meisjes, lijken samen te werken om een lachwekkend beeld van de Amsterdamse politie te creëren. De agent is in deze foto niet langer een teken van macht, een uitstraling die de agenten in andere foto's van de reeks wel hebben, maar het doelwit van pesterijen en provocaties.

In meerdere foto's suggereren beeldelementen een zekere associatie met Duitsland in de Tweede Wereldoorlog. De connotatie in de foto van de agenten voor de rookbom kan hier nog een stap verder worden genomen. De provocerende jongeman heeft een opgeheven, gestrekte linkerarm op de foto, waarbij sprake is van een bijna compleet gestrekte handpalm. In de context van het antifascistisch protest dat die dag plaatsvond, heeft deze houding veel weg van een Hitlergroet.¹³⁹ Het is moeilijk te zeggen of de jongeman op de foto werkelijk dit gebaar maakte of dat hij zichzelf verweerde in een houding die slechts doet denken aan het gebaar. Hoe dan ook heeft Van der Elsken met deze foto een sprekend moment weten vast te leggen, waar diepere connotatieve betekenissen aan gekoppeld kunnen worden. Het feit dat de jongen de Hitlergroet naar de agent lijkt te maken zorgt ervoor dat er een connectie tussen de Nederlandse politie en de nazi's mogelijk is.

6. Zijspan met twee wapenstokken

De foto staat in het fotoboek *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*.

Op de foto is een deel van een politiemotor te zien, met een zijspan waarin zwart-witte leren handschoenen liggen en twee wapenstokken gekruist tegen elkaar aan staan (afb. 6). In hoofdstuk drie werden de wapenstokken in het zijspan gedefinieerd als een symbolische weergave van geweld. De wapenstok suggereert het buitensporige politieoptreden en de slagen die met de stok zijn uitgedeeld, zelfs als deze ongebruikt wordt gefotografeerd. Voor iemand die onbekend is met de gebeurtenissen van die dag, zal deze foto minder duidelijk zijn. In de fotoserie die Van der Elsken op 10 maart 1966 maakte, komt deze connotatie met geweld duidelijk naar voren. De andere foto's tonen voorbeelden van het in deze foto gesuggereerde politie-ingrijpen. Door Barthes werd een compositie met louter objecten die op een bepaalde wijze zijn gerangschikt het 'poseren van objecten' genoemd: de betekenis in een foto ontstaat dan door de gefotografeerde objecten, die refereren aan duidelijke betekenden.¹⁴⁰

De donkere omgeving van het zijspan zorgt voor een grote nadruk op de zwart-witte handschoenen die op de zitting liggen. In combinatie met de symbolische weergave van geweld door de twee wapenstokken, zou ook de handschoen als metonymie gezien kunnen worden. De handschoen staat dan voor de hand die er normaal gesproken in zit: het is de hand van de politie die rake slagen met de wapenstok heeft uitgedeeld. De foto toont slechts een klein stuk van de motor, net genoeg om te zien om welk voertuig het gaat, met verder vooral aandacht voor de handschoenen en wapenstokken. De foto geeft genoeg informatie om te identificeren wat er getoond wordt, maar meer ook niet: er is weinig sprake van ruis. De aandacht wordt daardoor duidelijk op de boodschap van geweld gehouden.

¹³⁹ Officieel werd de Hitlergroet uitgevoerd met een gestrekte rechterarm en handpalm.

¹⁴⁰ Barthes 1977, 22.

De invloed van Ed van der Elsen op betekenisvorming

De keuzes die Van der Elsen heeft gemaakt, zowel tijdens het nemen van zijn foto's als tijdens het ontwikkelen in de donkere kamer, zowel over welke momenten hij heeft vastgelegd als welke foto's uiteindelijk in de reportage terecht zijn gekomen, hebben een grote invloed gehad op de mogelijke betekenissen. In een interview uit 1966 met Hans Keller in *Skoop* zei Van der Elsen: 'Ik heb geprobeerd een soort pamflet op film te maken over die toestanden in maart, verklaringen van ooggetuigen verzameld, maar uit lulligheid heb ik het niet afgemaakt. Dat is toch mijn weg niet. Ik heb aan die fototentoonstelling van 19 maart gedaan wat ik kon en verder ben ik blijkbaar te egocentrisch, zo'n kunstariest die zijn eigen weg gaat.'¹⁴¹ Volgens Evelyn de Regt zou Van der Elsen geen geëngageerd fotograaf zijn, maar een individualist die op afstand bleef van sociale veranderingen.¹⁴² Dat klopt voor een groot deel van het oeuvre van Van der Elsen. Van die afstand is naar mijn idee echter geen sprake bij de foto's van en rondom 10 maart 1966.

Van der Elsen toonde confrontaties tussen burger en politie, demonstrerende provo's, rookbommen, chaos, arrestaties en restanten van gewelddadige situaties. In beeld en tekst koos hij duidelijk de kant van de provocerende jeugd. In de foto's ligt de nadruk op wat de politie met de provojeugd doet: niet op hun wellicht uitlokkende gedrag. In teksten als '[...] iedereen die er een beetje niet-Oranje uitzag [kon] een pak op zijn sodemieter krijgen'¹⁴³ en benamingen voor de politie als '[...] witgehelmd neanderthalers'¹⁴⁴ en '[...] de achterlijke bullepees- en gummilatspecialisten van politie en marechaussee'¹⁴⁵, liet Van der Elsen duidelijk zijn politieke standpunt naar voren komen. Hij toonde het harde ingrijpen van de politie, maar liet provocerend gedrag, op enkele 'goedgekeurde' acties zoals het gooien van rookbommen en 'agentje pesten', buiten beeld. Op deze wijze creëerde de fotograaf sympathie voor de jeugd die voor haar idealen opkwam, of slechts voor een opstootje de straat op trok. Met behulp van agressieve beeldelementen, fotoformaten en de keuze voor foto's en bijschriften maakte Van der Elsen van de politieagent de slechterik. Door bepaalde zaken niet en andere zaken wel te tonen, profileerde Ed van der Elsen zich in deze fotoserie wel degelijk als geëngageerd fotograaf.

¹⁴¹ Citaat uit De Regt 1991, 33. Het interview verscheen in *Skoop*, 4 (oktober 1966) 1/2, 50-54.

¹⁴² De Regt 1991, 33.

¹⁴³ Citaat uit Van der Elsen 1979, geen paginanummer.

¹⁴⁴ Citaat uit Van der Elsen 1979, geen paginanummer.

¹⁴⁵ Citaat uit Van der Elsen 1979, geen paginanummer.

Hoofdstuk 5 Van der Elskens foto's door de jaren heen

De 10 maart 1966-fotoreeks is door de jaren heen telkens in een nieuwe context geplaatst: van kranten tot fotoboeken en tentoonstellingen. De foto's hadden in de jaren zestig een politiekactieve functie, met als belangrijkste doel het politie-ingrijpen aan te kaarten en veranderingen in de machtsverhouding tussen politie en burger te stimuleren. Die noodzaak tot verandering vervaagde door de jaren heen, waardoor de foto's vrij waren op een andere wijze te worden geïnterpreteerd. In dit hoofdstuk staat de invloed van de nieuwe contexten centraal met aandacht voor de andere manier waarop de beeldelementen in latere tijden gelezen kunnen worden.

De invloed van context en toeschouwer op de betekenis

De betekenis van een foto is volgens Allan Sekula geheel afhankelijk van de omstandigheden waarbinnen deze verschijnt. Susan Sontag merkte in *Regarding the Pain of Others* op dat de intenties van de fotograaf niet de betekenis van een foto bepalen. De foto zal haar eigen carrière hebben, beïnvloed door de verschillende toeschouwers die er gebruik van maken.¹⁴⁶ David Campany sluit daarbij aan door te zeggen dat fotografie is wat wij als toeschouwers er mee doen.¹⁴⁷

Om tot betekenis te komen, ondergaat een foto drie stappen: de eerste stap is de bron van emissie, als tweede gaat de foto door een kanaal van transmissie en de foto eindigt uiteindelijk bij een punt van receptie.¹⁴⁸ Complexe, meerduidige visuele tekens zijn voor hun betekenisgevende proces afhankelijk van specifieke ontvangers: mensen met hun eigen culturele bagage en normen en waarden, voor wie de tekens een bepaalde betekenis kunnen dragen.¹⁴⁹ De toeschouwer heeft volgens Ariella Azoulay de taak te herkennen dat wat er op de foto staat echt 'daar was' en dat de foto slechts een deel toont van wat 'daar was'. Fotografie vraagt van toeschouwers zich te engageren in plaats van slechts passief te kijken: het kan van een toeschouwer eisen dat deze een geëngageerd standpunt inneemt, dat hij/zij zich identificeert met het subject op de foto.¹⁵⁰ Dit engagement was vooral van belang in de directe ontstaansperiode van de 10 maart 1966-fotoreeks.

Context speelt een belangrijke rol in betekenisvorming: vooral het feit dat dezelfde foto tussen verschillende contexten kan bewegen en op die manier ook telkens een nieuwe lading meekrijgt.¹⁵¹ Een foto kan een journalistieke functie hebben binnen een krant, het nieuws of een fototijdschrift. Diezelfde foto kan vervolgens in een museum terechtkomen of gebruikt worden om een bepaalde

¹⁴⁶ Sontag 2003, 39.

¹⁴⁷ Van Gelder en Westgeest 2011, 175.

¹⁴⁸ Barthes 1977, 15. Bijvoorbeeld: bij een persfoto is de bron van emissie (de uitzender) de fotograaf, het technisch personeel en het personeel van de krant waarin de foto geplaatst wordt. Het kanaal van transmissie (de overbrenger) is in dat geval de krant waarin het geplaatst wordt, de omringende teksten en de naam van de krant. De naam suggereert een bepaald standpunt en kan de betekenis van een foto beïnvloeden. Als laatste is er het punt van receptie (de ontvanger), namelijk het publiek dat de krant leest en de foto bekijkt.

¹⁴⁹ Williamson 1978, 40 en Phillips 2009, 60.

¹⁵⁰ Emerling 2012, 84 en 91.

¹⁵¹ Emerling 2012, 89.

tijdperiode te illustreren. Volgens Van Gelder en Westgeest is het potentieel van een foto om sociale verandering te veroorzaken (bijna) geheel afhankelijk van de context waarbinnen de foto geplaatst wordt.¹⁵² Van der Elskens foto's bevonden zich na de nieuwscontext in de context van een protesttentoonstelling en publicatie, een fotoboek over Amsterdam en een overzichtstentoonstelling van Van der Elskens oeuvre.

Tentoonstelling '10-3-66': publicatie en krantenknipsels

Bij de tentoonstelling werd een publicatie uitgegeven, met daarin foto's gecombineerd met teksten en krantenknipsels over de huwelijksdag, verschillende cartoons en een open brief aan burgemeester van Hall. Het doel van de tentoonstelling was het volk een completer beeld te geven van de huwelijksdag en dus te tonen wat de verhullende televisiebeelden niet hadden laten zien. De publicatie opent met de tekst: 'Dit kladschrift geeft geen volledig beeld van de meningen en gebeurtenissen rond de 10^e maart. Deze uitgave is slechts een bijdrage tot een wat genuanceerder beeld, dan dat wat door de pers is gelanceerd. De foto's en knipsels spreken voor zich.'¹⁵³

Een genuanceerd beeld wordt gecreëerd door in de publicatie knipsels van een groot aantal verschillende Nederlandse en buitenlandse kranten toe te voegen. De nadruk op wie schuldig is aan het verstoren van de orde verschilt per bericht. Zo werd in de commentaarsectie van *De Telegraaf* gezegd: '[...] Het even doortastende als in het algemeen beheerste optreden van de politie inzake de demonstranten, was er weer eens een toonbeeld van hoe in een rechtsstaat, een goed geïnstrueerd en bekwaam gezagsapparaat, zelfs in de meest precaire omstandigheden, de situatie meester kan blijven.'¹⁵⁴ Een heel andere sfeer werd geschetst door *Het Parool*: '[...] Agenten gebruikten gummiknuppels, bullepezen en sabels, ook tegen voorbijgangers die op de huwelijksdag alleen maar door de stad wandelden. [...] Vele onschuldige toeschouwers die naar huis gingen kregen klappen.'¹⁵⁵

Net zoals bij Van der Elskens eigen fotoboeken, speelt tekst een grote rol in deze publicatie: niet in de vorm van bijschriften (de foto's spreken immers voor zich), maar in de verschillende meningen geuit door verscheidene media. De tentoonstelling en publicatie beweren slechts een bijdrage tot een genuanceerder beeld te zijn, maar er is tevens duidelijk sprake van een activistisch doel. In een groot deel van de foto's en teksten van '10-3-66' spreekt een afkeer van het huidige politiebeleid en een gevoelde noodzaak om het politieoptreden te tonen en een verandering in het beleid te bewerkstelligen. Diezelfde afkeer werd duidelijk in de openingsspeech van Jan Wolkers, die werd

¹⁵² Van Gelder en Westgeest 2011, 164.

¹⁵³ Citaat uit Hahn en Stolk 1966, geen paginanummer.

¹⁵⁴ Citaat uit '*De Telegraaf* commentaar', met als titel 'Stalmeester'. Er is geen datum van publicatie bij vermeld. Geplaatst in Hahn en Stolk 1966, geen paginanummer.

¹⁵⁵ Citaat uit *Het Parool*, 12 maart 2017. Geplaatst in Hahn en Stolk 1966, geen paginanummer.

afgesloten met de volgende zinnen: ‘Voor ik deze tentoonstelling voor geopend verklaar wil ik u er voor waarschuwen dat u in gevaar verkeert. U staat met uw rug naar de Amsterdamse politie.’¹⁵⁶

Het negatieve gevoel over de politie is ook merkbaar in de keuze van foto's in de publicatie, waarin chaos en agressie de boventoon voeren. De foto's tonen grote massa's mensen, rookbommen, provojeugd, de grote hoeveelheid aanwezige militairen en agenten en chaos in de straten. Foto's waarop agenten arrestaties uitvoeren, hardhandig optreden tegen toeschouwers en zich dreigend tussen het volk bevinden zijn in de absolute meerderheid. Als men de publicatie als een duidelijk politiekgeëngageerde boodschap tegen de politie opvat, zou het tonen van verschillende meningen over de huwelijksdag niet als doel hebben een genuanceerder beeld te geven, maar juist aan te tonen wie aan de 'goede' en wie aan de 'foute' kant staat.

De lezing van beeldelementen uit de fotoselectie

De publicatie opent met een 'antihumanistische' foto van omvergeduwde dranghekken die doet denken aan Van der Elskens zijspanfoto, waarin de hekken gelden als restant van een gewelddadige actie en een symbool voor de rellen (afb. 20).¹⁵⁷ Daarop volgt Van der Elskens bekende arrestatiefoto van Herman Hoeneveld, waar in het vorige hoofdstuk een mogelijke betekenis van hiërarchische macht aan gekoppeld werd. In deze publicatie is bovenin het beeldvlak met dikgedrukte cijfers '10-3-66' geplaatst (afb. 13). De toevoeging van de datum heeft als effect dat de scène op deze foto letterlijk bestempeld wordt als: dit was 10 maart 1966. De foto geldt in de publicatie als een iconisch beeld voor de ongeregelde heden die dag. De foto van de twee agenten te paard, die tevens op 11 maart 1966 in *Het Parool* was geplaatst, dient hier eenzelfde rol als in de krant (afb. 14). De foto heeft als doel te laten zien hoe het echt was op de huwelijksdag, oftewel: de foto is bewijs van wat er achter de dranghekken gebeurde. De beeldelementen verwijzen, net als het geval was in de krant, naar chaos en agressie.

***Amsterdam! Oude foto's 1947-1970*: lay-out en de relatie tussen tekst en beeld**

In 1966 was er zowel in de nieuwscontext als de protestcontext voor een groot deel van de toeschouwers een noodzaak tot verandering aan de fotoreeks gekoppeld. Toen de reeks in 1979 in het fotoboek *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970* verscheen, was er een hoop veranderd. De huwelijksdag, de rellen en de idealen van de jaren zestig lagen ondertussen in het verleden. Waar de foto's in 1966 gediend hadden om de directe actualiteit te tonen, vond er in 1979 een omslag plaats naar een verhalende reportage over een gebeurtenis uit de recente Amsterdamse geschiedenis. De reportagevorm gaf de mogelijkheid een veel uitgebreider verslag van de dag te geven dan slechts enkele foto's in een dagblad hadden kunnen doen. Bovendien kreeg Van der Elskens de kans om zijn eigen gedachten bij de gebeurtenissen te uiten. Die omslag veranderde dus een hoop aan de manier waarop de fotoreeks werd gepresenteerd en welke mogelijke betekenissen de foto's konden uitdragen.

¹⁵⁶ Wolkers 1966, geen paginanummer. Citaat van de openingsspeech die Jan Wolkers op 19 maart 1966 hield.

¹⁵⁷ Dit is een foto van Jaring, Wessing of Wolffensperger.

Voor de vormgeving van zijn fotoboek gaf Van der Elsken gedeeltelijk de touwtjes uit handen: hij schakelde Anthon Beeke in om de vormgeving te verzorgen. Dit was uniek voor Van der Elsken, die meestal complete controle over zijn werk behield.¹⁵⁸ De vormgeving, waaronder de manier waarop foto's op de pagina's geplaatst worden, is van groot belang in het proces van betekenisvorming. Er kunnen verbanden gesuggereerd worden tussen individuele foto's en foto's kunnen ingedeeld worden op een manier die het belang en de betekenis van het beeld beïnvloedt. Zowel met behulp van plaatsing als bijschriften en titels kan er een narratief effect gecreëerd worden.¹⁵⁹

De fotoreportage van de huwelijksdag wordt ook beïnvloed door de vormgeving van het boek en de persoonlijke bijschriften van de fotograaf. De reeks opent met een foto van een jongeman die meegesleurd wordt door de politie, met daarnaast het meisje met de antifascistische affiches. In combinatie met het bijschrift wordt direct de kern weergegeven: het Nederlandse volk vertrouwde Claus niet en een huwelijk met deze man zou moeten betekenen dat Beatrix afstand deed van haar recht op de troon. Daar protesteerde men aanvankelijk voor, maar later zou het ingrijpen van de politie de reden van protest worden. Die omslag is ook merkbaar in de fotoreeks: van bijschriften en foto's over protest tegen het huwelijk naar steeds duidelijkere foto's en teksten over de confrontaties tussen politie en burger. De reeks eindigt chronologisch met foto's van de opening van de tentoonstelling '10-3-66' en een bijschrift waarin Van der Elsken uitgebreid laat merken wat hij van de Amsterdamse politie vond.

De foto's zijn ingedeeld in thema's, zowel gebaseerd op de plek waar de foto's zijn genomen als op de soort momenten die ze tonen, zoals gevallen van 'agentje pesten'. De foto's in de reeks verschillen in grootte, waarbij foto's die agressie uitstralen, zoals de arrestatiefoto van Herman Hoeneveld, groter zijn afgedrukt. De foto van de twee agenten te paard is zelfs verspreid over twee pagina's. Het idee van de agenten die zojuist het beeldvlak van de foto zijn ingereden, wordt hier nogmaals versterkt. De gebeurtenissen dringen nog agressiever het blikveld van de beschouwer in: door het grote formaat moet de toeschouwer wel kijken.

In het fotoboek zijn enkele foto's van kleiner formaat in de vorm van een serie geplaatst (afb. 21). Op deze pagina worden vijftien kleine foto's in drie rijen van vijf foto's geplaatst. Het effect hiervan is dat het lijkt alsof drie filmrollen met doorlopende beelden onder elkaar zijn geplaatst. Wellicht is dat een toespeling op de vele films die Van der Elsken maakte in zijn carrière, maar tevens is dit effectief in de betekenisvorming van de foto's. Het idee van een filmrol straalt een zekere waarheidsgetrouwheid uit: het was niet alleen op het moment van één foto zo, maar ook tijdens de seconden daarvoor en daarna.

¹⁵⁸ Bron: www.vice.com/nl/article/qb75wp/we-bladerden-met-anthon-beeke-door-de-heruitgave-van-het-legendarische-boek-amsterdam. Geraadpleegd op 27 juli 2017. Interview met vormgever Anthon Beeke door Vice, ten tijde van de heruitgave van het fotoboek in 2014.

¹⁵⁹ Bate 2009, 46.

Van der Elskens straatfotografie heeft niet altijd een even geëngageerd karakter als deze fotoreeks. In *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* nam Van der Elskens wel op meerdere momenten een geëngageerd standpunt in, zoals in een reeks foto's van de joodse buurt in Amsterdam die in de jaren zestig grotendeels gesloopt werd. Hierin gaf Van der Elskens kritiek op hoe wij als volk met onze schuldgevoelens rondom de oorlog omgingen. Een groot deel van zijn oeuvre bestaat echter uit meer individuele foto's, waarbij het vooral om interessante mensen en situaties op straat ging: niet zozeer om verandering aan te sturen, maar meer om het leven te tonen. De fotoreeks van 10 maart eindigt met zo'n typerende foto die hij van zijn dochtertje Tinelou maakte nadat hij thuiskwam van de rellen (afb. 22). Tinelou steekt lachend haar tong uit naar de camera en wordt begeleid door een bijschrift van Van der Elskens: '[...] Dan naar huis in de Koningsstraat waar mijn dochtertje Tineloe roept: "Hé papa, waar blijf je nou? Je bent toch jarig?" Als het Oranje-huis nog eens wat weet, die tiende maart, mijn verjaardag versjteren.'¹⁶⁰ De agressie uit de vorige beelden wordt aan het einde verzacht door een luchtiger familieportret, waarbij Van der Elskens de mogelijkheid ziet een persoonlijke anekdote met speelse sneer naar het koningshuis toe te voegen.

Vervolgens wordt de tijdlijn van gebeurtenissen rondom de rellen compleet gemaakt. Op de laatste twee pagina's van de fotoreeks zijn vijf foto's van de tentoonstellingsopening op 19 maart 1966 opgenomen. Daarbij is wederom een zeer persoonlijk bijschrift van de fotograaf geplaatst, waarin hij twee compleet verschillende meningen uit: een in eerste instantie negatieve en in latere tijden gerelativeerde houding ten opzichte van de politie. De frustratie van de jaren zestig is eind jaren zeventig verdwenen: '19 maart 1966. [...] Jan Wolkers houdt er een toespraak. Provo komt met witte kippen en een witte fiets. De politie komt met man en macht, om niks, uit wraak, misdraagt zich schandelijk, Van Gasteren maakt daar zijn film "Omdat mijn fiets daar stond". Ik kan het allemaal nauwelijks fotograferen, want ik ben onmiddellijk door de motorpolitie ondersteboven gereden. "Daar heb je Van der Elskens, die moeten we hebben", hoorde ik de witgehelmden neanderthalers nog roepen, voordat mijn apparatuur in stukken vloog. Burgemeester van Hall komt diezelfde avond zijn politiebeleid verdedigen in een televisie-uitzending bij Mies Bouwman en die dag verliest het Nederlandse rechtse establishment voorgoed zijn gezicht. P.S. Na deze periode is er een ongelooflijke liberalisatie en verbetering bij de Amsterdamse politie gekomen. De tendens werd dat je niet meteen een klap voor je gezicht kon krijgen, maar dat ze je menselijk en beleefd tegemoet traden. Het Amsterdamse politiekorps onder de verantwoordelijkheid van de nieuwe burgemeester Samkalden werd een van de aardigste van de hele wereld.'¹⁶¹

De lezing van beeldelementen uit de fotoselectie

Een veranderde context betekent wederom een nieuwe manier waarop de beeldelementen van de foto's gelezen kunnen worden. Het meisje met de antifascistische affiches is de eerste foto uit de selectie die

¹⁶⁰ Citaat uit Van der Elskens 1979, geen paginanummer.

¹⁶¹ Citaat uit Van der Elskens 1979, geen paginanummer.

voorbij komt (afb. 3). De affiches roepen niet langer hetzelfde gevoel van protest op als in 1966. Wel gelden de affiches nog steeds als *anchorage* om een bepaalde betekenis vast te leggen. De affiches dienen als illustratie van het verhaal dat Ed van der Elsken gaat vertellen in zijn fotoreportage. Gecombineerd met het bijschrift, waarin Van der Elsken uitlegt waarom de mensen boos waren en de rol die de foto van Claus daarin speelde, wordt meteen de kern van de protesten over het huwelijk vastgelegd. De plaatsing van de foto vooraan in de reportage kan daarom als een logische keuze worden gezien.

De foto van de clash tussen agent en provo verliest in de fotoreportage gedeeltelijk zijn zwaardere mogelijke betekenislaag van het geven van een Hitlergroet (afb. 5). De foto is een serie van vijf kleinere foto's geplaatst, met het volgende bijschrift: '10.3. '66. Ook onze, toch zo prima gemotiveerde optocht, ontkwam niet aan een nummertje "agentje pesten"'.¹⁶² De nadruk ligt in deze context dus veel meer op het opstandige gedrag van de jeugd, die geen respect voor de politiemacht had, maar deze juist op elke mogelijke wijze probeerde te provoceren. De provocerende houding van de jongeman zou in deze context nostalgische gevoelens op kunnen roepen over het provocatieve, gezagondermijnende en rebelse karakter van de jongeren in de jaren zestig. De mogelijke Tweede Wereldoorlog symboliek verliest daarmee eind jaren zeventig haar kracht.

Op de bladzijde daarnaast bevinden zich de agenten voor de afgestoken rookbom (afb. 4). De schouder links in beeld vergrootte oorspronkelijk het gevoel van echte waarheid in de foto. Dat gevoel was van groter belang toen de foto's als bewijs moesten dienen van een sociale kwestie. De schouder dient in deze context als onderdeel van een straatfotografie look, die meer een nadruk legt op de spontaniteit van het moment, dan op een vergroot vermeend waarheidsgehalte. Verslaggever Gerard van den Berg kon in de oorspronkelijke context ook als teken gezien worden dat het om een echte, belangrijke gebeurtenis ging. In een fotoboek over de stadsgeschiedenis van Amsterdam roept zijn aanwezigheid andere gevoelens op. Zowel eind jaren zeventig als tegenwoordig is Gerard van den Berg voor de generatie die opgroeide in de naoorlogse periode een bekend mediafiguur. Van den Berg is dus een beeldelement dat een gevoel van herkenning en herinnering kan oproepen bij die doelgroep. Daarbij past het idee van Sigmund Freud (1856-1939) dat herhaling genot oproept: we halen plezier uit het herkennen van iets dat we reeds eerder hebben gezien.¹⁶³ In dit geval is dat een herkenning van Van den Berg, die al bekend was bij de toeschouwer en de toeschouwer weer terugbrengt naar een vertrouwd verleden.

De foto van het zijspan is slechts klein opgenomen en maakt onderdeel uit van de serie van vijftien foto's (afb. 6, 21). De symbolische weergave van geweld die de foto toont, komt in het fotoboek goed

¹⁶² Citaat uit Van der Elsken 1979, geen paginanummer.

¹⁶³ Bate 2009, 80.

tot zijn recht. Omringd door scènes van chaos en politie-ingrijpen, bevindt de foto zich in de benodigde context om de symboliek achter de wapenstok en handschoenen te begrijpen.

De agent vervult in de gehele reportage de rol van slechterik die agressief en niet altijd gepast ingrijpt (afb. 1, 2). De foto's van de twee agenten te paard en de arrestatie van Herman Hoeneveld zijn door hun grootte pontificaal aanwezig in het fotoboek. De beeldelementen die chaos, agressie en macht uitstraalden in hun oorspronkelijke context, vervullen nog steeds diezelfde rol in het fotoboek. Hoewel protest tegen de politie niet meer nodig is, zoals Van der Elsken in zijn laatste bijschrift aangaf, bracht de fotograaf wel nog steeds het oorspronkelijke gevoel, dat de tegenstanders van de politie hadden, over in zijn reportage.

De foto's verliezen in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* hun oorspronkelijke directe actualiteitswaarde, maar vervullen in reportagevorm nog steeds een documentaire functie. De foto's die oorspronkelijk als bewijs van verandering moesten aansturen, dienen nu als bewijs van een historische gebeurtenis in Amsterdam. Met behulp van de persoonlijke teksten, waarin Van der Elsken zich duidelijk identificeert als onderdeel van de provocatieve groep, weet hij behalve de 'feiten' tevens het gevoel en de sfeer van 10 maart 1966 over te brengen op de toeschouwer. Hoewel de urgentie van de foto's is verdwenen, kan men zich wel een voorstelling maken van het belang van de kwestie in 1966. *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* toont dus niet alleen het Amsterdam van de jaren zestig, maar tracht ook de idealen van die tijd over te dragen op de huidige toeschouwer.

'De verliefde camera' in het Stedelijk Museum: documentaire fotografie in een kunstmuseum

In de laatste jaren is er op verschillende manieren aandacht besteed aan Ed van der Elsken: in 2014 was er de heruitgave van *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* en een bijbehorende tentoonstelling in het Stadsarchief Amsterdam, in 2015 volgde er een grootschalig restauratieproject van het Nederlands Fotomuseum om Van der Elskens dia's van schimmel te redden en in 2017 organiseerde het Stedelijk Museum de overzichtstentoonstelling 'De verliefde camera' over Van der Elskens gehele oeuvre. Daarbij werden ook drie documentaire straatfoto's uit de 10 maart 1966-reeks opgenomen.

Een documentaire foto is niet in de eerste plaats een esthetisch object dat op zijn plek is in musea. Toch gebeurt het in de loop der jaren vaak dat foto's met een oorspronkelijk documentaire of journalistieke functie hun weg naar de museummuren vinden. Van der Elsken werk schipperde eigenlijk tussen de documentaire tendens (vooral in zijn geëngageerde fotografie) en de kunstfotografische tendens, waardoor zijn werk zowel tijdens zijn leven als na zijn dood meerdere malen te bewonderen is geweest in verschillende musea en galeries. Met het Stedelijk Museum had hij een speciale band. In 1961 werd hij gevraagd de 'Dylaby' tentoonstelling vast leggen. Vervolgens organiseerde het museum in 1966 de tentoonstelling 'Hee...zie je dat?'. Na zijn dood werden in 1991

het overzicht 'Once Upon a Time' en in 2017 'De verliefde camera' georganiseerd.¹⁶⁴ De vraag die deze context oproept is waar de 10 maart 1966-foto's te plaatsen zijn binnen de tentoonstelling 'De verliefde camera' en welke betekenis de oorspronkelijk documentaire/journalistieke foto's hier uitdragen.

Een documentaire foto die visueel bewijs is van iets dat plaatsvond verliest na verloop van tijd haar urgentie, waardoor de getoonde informatie ook voor andere functies kan worden ingezet.¹⁶⁵ Rosler zegt dat de aandacht met het verstrijken van de tijd steeds meer op de fotografen zelf wordt gelegd in plaats van op de onderwerpen van hun foto's.¹⁶⁶ Iedere foto heeft een dubbele modus: een onmiddellijke, getuigende functie en een esthetisch-historische functie.¹⁶⁷ De esthetische functie is meestal vrij onbelangrijk op het onmiddellijke moment van receptie, maar neemt altijd toe in verloop van tijd. Hoe meer tijd er verstrijkt, hoe sneller en makkelijker sociale problemen die belichaamd zijn in de foto worden gezien als romantische restanten van wat ooit daar was, maar nu opgelost is.¹⁶⁸ Volgens Sekula krijgt de foto dan een expressieve functie die is losgemaakt van de oorspronkelijke sociale ontstaansomstandigheden.¹⁶⁹

Het 'probleem' van esthetisering komt veel voor bij oorlogsfotografie, waarin scènes van geweld en de dood een grote rol spelen. Steeds opnieuw wordt er kritiek geuit over de esthetiserende en toe-eigenende wijze waarop musea foto's van geweld en ellende presenteren.¹⁷⁰ Bij het tonen van zulke foto's in een kunstmuseum kan er sprake zijn van een zeker voyeurisme en een haast pornografische weergave van geweld, waarbij de ernst van de beelden verdwijnt en men esthetisch plezier haalt uit gewelddadige scènes. In deze context geldt tevens dat de intenties van de fotograaf niet bepalen wat de 'vaste' betekenis van een foto is: de betekenis die de foto uitdraagt wordt beïnvloed door de degenen die er gebruik van maken.¹⁷¹ De politieke kracht die zo'n foto in eerste instantie uitstraalde, vervalt bij een waardering als kunstobject.

Een esthetisering en betekenisverschuiving van beelden is in zekere mate ook het geval bij de 10 maart 1966-foto's van Ed van der Elsken in 'De verliefde camera' (afb. 9). De tentoonstelling toont foto's en films uit het immense oeuvre van de fotograaf. De drie foto's uit de fotoreeks bevinden zich in een zaal die gericht is op foto's van Amsterdam. Deze context en het feit dat er geen noodzaak tot verandering meer aan de foto's is verbonden, zorgt ervoor dat andere mogelijke betekenissen van de

¹⁶⁴ Bron: www.stedelijk.nl/persberichten/ed-van-der-elsken-de-verliefde-camera. Geraadpleegd op 17 augustus 2017.

¹⁶⁵ Wright 2004, 143.

¹⁶⁶ Van Gelder en Westgeest 2011, 171.

¹⁶⁷ Van Gelder en Westgeest 2011, 171.

¹⁶⁸ Van Gelder en Westgeest 2011, 171.

¹⁶⁹ Van Gelder en Westgeest 2011, 172.

¹⁷⁰ Van Gelder en Westgeest 2011, 180.

¹⁷¹ Sontag 2003, 39.

foto's naar voren kunnen komen. De romantisering van Amsterdam in de jaren zestig speelt daarbij een belangrijke rol.

De lezing van beeldelementen uit de fotoselectie

De drie foto's die in de tentoonstelling getoond worden zijn de arrestatiefoto van Herman Hoeneveld, het meisje met de antifascistische affiches en een andere variant op de foto van de agenten voor de rookbom (afb. 2, 3, 12). In de vorming van mogelijke betekenissen in de museumcontext zijn de plaatsing in de zaal en de door het museum toegevoegde bijschriften en zaalteksten van belang.

Bij de rookbomfoto lag in eerdere contexten de nadruk vooral op het vermeende waarheidsgehalte, de spontaniteit van straatfotografie en mogelijke connotaties met Duitse militaire uniformen (afb. 4). De andere versie van deze foto in de tentoonstelling toont dezelfde scène, waarbij aan de walm van de rookbom valt af te lezen dat dit moment zich eerder afspeelde (afb. 12). Gerard van den Berg als herkenningspunt is verdwenen, omdat deze zich gehurkt achter de rechteragent bevindt. De duidelijke herinnering aan de tijd waarin hij een bekend mediafiguur was, vervalt daarmee. De rechteragent loopt niet langer dreigend op de toeschouwer af: de nadruk ligt meer op de linkeragent die iets in zijn portofolio zegt. De afgesneden schouder die slechts als index diende is een persoon geworden, maar zonder verdere duidelijke betekenisgevende trekken.

In de context van de tentoonstelling met een groot aantal foto's en films, spelen specifieke, diepere connotatieve betekenislagen een kleinere rol. De toeschouwer zal de meeste foto's slechts vluchtig bekijken, waarbij in deze foto de rookbom het meest opvallende element lijkt te zijn. De rookbom is een van de meest universele tekens gekoppeld aan de provobeweging of de huwelijksdagrellen. De rookbom is dus een essentieel element van 10 maart 1966 om in deze context te tonen, waar slechts met enkele foto's de kern van deze gebeurtenis kan worden weergegeven.

Bij de foto van Herman Hoenevelds arrestatie is het bijschrift 'Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Nieuwezijds Voorburgwal, Amsterdam, 1966 (ca. 1978)'¹⁷² geplaatst (afb. 2). Die tekst benadrukt de rellen rondom het huwelijk en niet het optreden van de politie dat in de oorspronkelijke context zo van belang was. De opstandige jeugd, de demonstraties, de provocerende acties en rellen staan centraal: de handelingen van de agenten zouden dan niet als problematisch maar slechts als reactie op deze rellen gezien kunnen worden. Evocaties met machts hiërarchieën lijken ver weg te zijn in het Stedelijk Museum. Daarnaast roept de korreligheid minder een gevoel van echtheid op in de zin van: hier is actie nodig, maar meer in de zin van: hé, zoals de gebeurtenis hier is gefotografeerd, zo was het in de jaren zestig echt.

¹⁷² Bijschrift van het Stedelijk Museum bij de tentoonstelling 'De verliefde camera' die van 4 februari tot en met 21 mei 2017 te zien was.

Het demonstrerende meisje is de laatste foto uit de reeks die in de Amsterdam-zaal is opgenomen (afb. 3). Het feit dat de esthetiek van deze foto meer overeenkomt met Van der Elskens persoonlijke portretten met een participerende camera, is al meerdere keren onderstreept. Ook in deze context komt dat weer naar voren. In een overzichtstentoonstelling past dit directe portret binnen de meest typerende foto's van de fotograaf. Tevens is romantisering van toepassing op deze foto. De affiches, die in eerdere contexten als doel konden hebben het meisje een identiteit te geven, zouden in deze tentoonstelling symbool kunnen staan voor het algemene protesterende karakter van de jaren zestig. Bij de toeschouwer kan dit een romantisch beeld oproepen van een tijd waarin men de straat optrok om hun idealen te verdedigen.

De Amsterdam-zaal van de tentoonstelling focust op de stad in de jaren vijftig tot en met tachtig. Het belangrijkste doel lijkt te zijn het geven van een tijdsbeeld: van iedere periode zijn enkele typerende scènes gekozen, met uiteraard grote aandacht voor Van der Elskens meest beroemde beelden. Dit wordt ook in de zaaltekst geaccentueerd: '[...] Zijn foto's weerspiegelen de hoofdstedelijke tijdgeest in opeenvolgende decennia. [...] Een echte fotojournalist was hij in beperkte mate, maar foto's uit de late jaren zestig tonen ook historische rellen en opstootjes.'¹⁷³ Het resultaat hiervan voor de 10 maart 1966-foto's is dat deze omringd worden door gezellige portretten van meisjes met suikerspinkapsels, jongens die meisjes plagen, maar ook beelden van de Bouwvakrellen. Een ooit voor velen belangrijk maatschappelijk probleem, namelijk het harde politie-ingrijpen dat in sommige gevallen niet gerechtvaardigd kon worden, lijkt deel te zijn geworden van een nostalgisch verlangen naar de roerige jaren zestig. Oorspronkelijk documentaire/journalistieke beelden worden opgenomen in een groter geheel van een tijdsbeeld. De problemen belichaamd in Van der Elskens foto's zijn door het verstrijken van tijd slechts romantische restanten geworden van wat ooit belangrijk was in Amsterdam.

¹⁷³ Zaaltekst van het Stedelijk Museum in de Amsterdam-zaal van de tentoonstelling 'De verliefde camera' die van 4 februari tot en met 21 mei 2017 te zien was.

Conclusie

Hoe komen betekenissen tot stand in Van der Elskens documentaire 10 maart 1966-fotoreeks die zowel een gepercipieerd waarheidsgehalte als geëngageerd standpunt bezit en hoe kunnen deze betekenissen veranderen zodra de foto's in een andere context zijn geplaatst?

Een groot aantal factoren heeft achtereenvolgens een rol gespeeld bij de betekenisvorming en betekenisverschuiving in Van der Elskens fotoreeks van de huwelijksdag van Beatrix en Claus op 10 maart 1966. In eerste instantie speelden de directe politieke en culturele omstandigheden van de jaren zestig een grote rol, zowel in het bieden van contexten (*Het Parool* van 11 maart 1966 en de protesttentoonstelling '10-3-66') als het creëren van mogelijke betekenissen. In de nieuwscontext van *Het Parool* was de karakteristieke notie van het tonen van de 'neutrale waarheid', afkomstig uit de documentaire fotografie, van belang: ook voor de lezing van beeldelementen. De tentoonstelling en publicatie '10-3-66' golden als een uiting van protest, dat een duidelijke betekenislaag aan de foto's meegaf. Van groot belang was het duidelijk politiek geëngageerde standpunt dat de fotograaf innam in zowel tekst als beeld. In de jaren daarna zou de reeks in het fotoboek *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* als reportage een blik op de beruchte 10 maart 1966 geven, gevolgd door de tentoonstelling 'De verliefde camera' waar de foto's onderdeel van een tijdsbeeld uitmaakten.

De foto's hadden in de nieuwscontext van *Het Parool* een duidelijke functie, namelijk een directe visuele weergave van actueel nieuws. Hoewel duidelijk was dat Van der Elskens een geëngageerd standpunt innam (mede door zijn bijdrage aan '10-3-66'), konden de foto's via beeldelementen en fotografische technieken het idee van een 'neutrale' waarheid suggereren. Omringende tekst uit de krant benadrukte dat de foto's 'de hele waarheid' lieten zien. De incomplete televisiereportage gold in het bijzonder als een versterking van het geloofwaardige karakter van de fotoreeks. Er kunnen drie soorten waarheid aan de fotoreeks gekoppeld worden: de (subjectieve) waarheid van de fotograaf zelf en hoe hij de gebeurtenissen zag, de waarheid van het tonen van een meer compleet beeld van 10 maart 1966 en de waarheid van het fotografisch moment.

In de '10-3-66' tentoonstelling en publicatie waren het geven van een genuanceerd beeld en het aansporen tot verandering de hoofddoelen. De politieman werd als slechterik weggezet door het toepassen van agressieve beeldelementen en voornamelijk foto's te tonen waarin de politie hard ingreep. In de receptie van de fotoreeks in de jaren zestig kon tevens het recente oorlogsverleden de betekenis sturen. Het oorspronkelijke protest was tegen het huwelijk van Beatrix en de Duitser Claus geweest, pas tijdens en na de huwelijksdag keerde het protest zich tegen de politie. Beeldelementen als het politie-uniform, de foto van Claus in militair uniform en het gebaar dat een Hitlergroet lijkt te zijn, konden op connotatief niveau verbanden met de Tweede Wereldoorlog suggereren. De gevoelens en

kennis van de toeschouwer over het (oorlogs)verleden en de houding tot het koningshuis/de politie waren van belang in de overdracht van die diepere betekenislaag.

In *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970* was er sprake van een omslag van directe actualiteitswaarde van de foto's naar een verhalende reportage over een gebeurtenis van een decennium geleden. Van der Elsen kreeg de kans een veel uitgebreider verslag te geven en daar tegelijkertijd zijn eigen gedachten bij te uiten, waarbij de politie nog steeds een negatief imago kreeg aangemeten. Tegelijkertijd gaven beeldelementen (zoals Gerard van den Berg) de toeschouwer ook de mogelijkheid op een meer nostalgische wijze naar de provojeugd en de roerige tijd te kijken. Van urgentie tot maatschappelijk ingrijpen was in 1979 al lang geen sprake meer, maar Van der Elsen bracht die gevoelde noodzaak wel nog steeds over op de latere toeschouwer. De foto's deden dus meer dan slechts laten zien hoe het was: Van der Elsen liet de toeschouwer ook de afkeer van de politie en het establishment in de jaren zestig voelen.

In 'De verliefde camera' golden de 10 maart 1966-foto's als romantische restanten van wat een ooit belangrijk maatschappelijk probleem was geweest. In een tentoonstelling over het gehele oeuvre van de fotograaf konden deze foto's geen uitgebreide plek innemen en diepere connotatieve betekenissen uitdragen: in slechts drie foto's moesten de foto's hun werk doen als tijdsbeelden van de roerige jaren zestig. Daarbij was de rookbom als beeldelement erg belangrijk: het universele teken dat voor velen onlosmakelijk aan de provobeweging en de huwelijksdagrellen is gekoppeld. De drie foto's van 10 maart 1966 droegen in deze context bij aan een nostalgisch gevoel over de rebelse jaren zestig waarin men de straat optrok om te protesteren.

Concluderend kan gezegd worden dat het persoonlijke standpunt van Van der Elsen, zowel geuit in beeld als tekst, een grote rol heeft gespeeld in de betekenisvorming van de foto's in de verschillende contexten. Ook de politieke en culturele omstandigheden in de jaren zestig en latere tijden hebben beïnvloed welke diepere connotatieve betekenislagen wel of niet opgepikt werden door de toeschouwer. De afname van maatschappelijke urgentie maakte het mogelijk dat de foto's voor andere doeleinden werden toegeëigend, waaronder het tonen van een tijdsbeeld van de jaren zestig.

In een verder onderzoek zou het interessant kunnen zijn om Van der Elsen's foto's te vergelijken met de foto's die Cor Jaring en Koen Wessing op 10 maart 1966 maakten. Werden deze foto's in dezelfde soort contexten geplaatst en kwamen de betekenissen van hun foto's overeen of droegen de foto's heel andere boodschappen over?

Bibliografie

- Mieke Bal en Norman Bryson, 'Semiotics and Art History', *The Art Bulletin* 73 (1991), 2, 174-208.
- Els Barents, 'De G.K.f.-fotografen', in: Els Barents (red.), *Fotografie in Nederland 1940-1975*, Den Haag 1978, 16-40.
- Roland Barthes, 'The Photographic Message', in: Roland Barthes en Stephen Heath (red.), *Image, Music, Text*, Londen 1977, 15-31.
- Roland Barthes, 'Rhetoric of the image', in: Liz Wells (red.), *The Photography Reader*, Londen 2003, 114-125.
- David Bate, 'Documentary and Story-telling', in: David Bate (red.), *Photography: The Key Concepts*, Oxford 2009, 45-65.
David Bate, 'Looking at portraits', in: David Bate (red.), *Photography: The Key Concepts*, Oxford 2009, 67-86.
- Arthur Asa Berger, 'Chapter 3 Photography: The Captured Moment', in: Arthur Asa Berger (red.), *Seeing Is Believing: An Introduction to Visual Communication*, Mountain View 1989, 61-80.
- Flip Bool, 'Voorwoord: 'Alles was zoals ik me had voorgesteld, maar volslagen anders.'', in: Bas Vroege, Anneke Hilhorst, Roel Bentz van den Berg en Sicco Heyligers (red.), *Leve ik!: Ed van der Elsken*, Edam 1997, 7-11.
- Mattie Boom, 'Streetwise', in: Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Modern Times: Photography in the 20th Century* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam 2014, 119-122.
- Mattie Boom, 'Telling History', in: Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Modern Times: Photography in the 20th Century* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam 2014, 295-298.
- Victor Burgin, 'Looking at Photographs', in: Victor Burgin (red.), *Thinking Photography*, Londen 1982, 142-153.
- Kate Bush, 'Everything Was Moving', in: Kate Bush (red.), *Everything Was Moving: Photography From the 60s and 70s*, London 2012, 6-14.
- Ed van der Elsken, *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, Bussum 1979 / Ed van der Elsken, *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, Amsterdam 2014.
- Ed van der Elsken, *Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987*, Amsterdam 1987.
- Jae Emerling, 'Documentary, or instants of truth', in: Jae Emerling (red.), *Photography: History and Theory*, Londen 2012, 82-119.

- Hilde van Gelder en Helen Westgeest, 'Photography's Social Function: The Documentary Legacy', in: Hilde van Gelder en Helen Westgeest (red.), *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*, Chichester 2011, 152-189.
- Christoph Hahn, Rob Stolk, *10 maart '66*, Amsterdam 1966.
- Veronica Hekking, 'Medium with a Mission: Social Commitment and Documentary Photography, 1930-1980', in: Flip Bool, Saskia Asser, Pierre Bouvier (red.), *A Critical History of Photography in the Netherlands: Dutch Eyes*, Zwolle 2007, 381-424.
- Thomas Honickel, 'Grijp die beelden! De herontdekking van Ed van der Elsken', in: Bas Vroege, Anneke Hilhorst, Roel Bentz van den Berg en Sicco Heyligers (red.), *Leve ik!: Ed van der Elsken*, Edam 1997, 15-28.
- Margaret Iversen, 'Saussure v. Peirce: models for a semiotics of visual art', in A.L. Rees en Frances Borzello (red.), *The New Art History*, Londen 1986, 82-94.
- Cor Jaring, *Jarings jaren '60: beelden van een roerige tijd*, Baarn 1986.
- Aad de Jongh, *Provo: Een jaar provo-activiteiten*, Amsterdam 1966.
- Antonin Kratochvil en Michael Persson, 'Photojournalism and Documentary Photography', *Nieman Reports: The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University* 55 (2001), 3, 27-31.
- Michael Leja, 'Peirce, Visuality, and Art', *Representations* 72 (2000), 97-122.
- Vernon Hyde Minor, 'Reading Art History: Word, Image, Iconology, Semiotics, in: Vernon Hyde Minor (red.), *Art History's History*, Englewood Cliffs 1994, 166-184.
- Beaumont Newhall, 'Documentary Approach to Photography', *Parnassus* 10 (1938), 3, 2-6.
- Miles Orvell, 'Weegee's Voyeurism and the Mastery of Urban Disorder', *American Art* 6 (1992), 1, 18-41.
- David Phillips, 'Actuality and affect in documentary photography', in: Richard Howells en Robert W. Matson (red.), *Using Visual Evidence*, Maidenhead 2009, 55-77.
- Evelyn de Regt, 'Inleiding. Amsterdam 1925-1950. Parijs 1950-55. Amsterdam 1955-1959. De wereldreis 1959-1960. Amsterdam 1960-1970. Edam 1971-1990.', in: Ed van der Elsken, Anneke van der Elsken, Evelyn de Regt en Jan Vrijman (red.), *Once Upon a Time*, Amsterdam 1991, 9-39.
- Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: Geschiedenis van een generatieconflict*, Amsterdam 2006.
- Gillian Rose, 'Discourse Analysis I: Text, intertextuality and context', in: Gillian Rose (red.), *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londen 2001, 135-163.
- Gillian Rose, 'Semiology: Laying bare the prejudices beneath the smooth surface of the beautiful', in: Gillian Rose (red.), *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londen 2001, 69-99.

- Beatrix Ruf, Marta Gili, 'Voorwoord', in: Hripsimé Visser, Sophie Tates (red.), *Ed van der Elsken – De verliefde camera* (tent. cat. Stedelijk Museum), Amsterdam 2017.
- Allan Sekula, 'On the Invention of Photographic Meaning', in: Victor Burgin (red.), *Thinking Photography*, Londen 1982, 84-109.
- Susan Sontag, 'America, Seen Through Photographs, Darkly', in: Susan Sontag (red.), *On Photography*, New York 1977, 27-48.
- Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
- William Stott, 'What is documentary?' in: William Stott (red.), *Documentary Expression and Thirties America*, Londen 1976, 5-17.
- Abram de Swaan, 'Voorwoord', in: Ed van der Elsken (red.), *Jong Nederland: 'Adorabele rotzakken' 1947-1987*, Amsterdam 1987.
- Anneke van Veen, '“I Saw a Plastic Bag”: Photography and Urbanism, 1852-2000', in: Flip Bool, Saskia Asser, Pierre Bouvier (red.), *A critical history of photography in the Netherlands: Dutch Eyes*, Zwolle 2007, 247-290.
- Hripsimé Visser, 'Image, Medium, Instrument, Document: Developments Since the 1960s', in: Flip Bool, Saskia Asser, Pierre Bouvier (red.), *A critical history of photography in the Netherlands: Dutch Eyes*, Zwolle 2007, 471-482.
- Bas Vroege, Anneke Hilhorst, Roel Bentz van den Berg en Sicco Heyligers, *Leve ik!: Ed van der Elsken*, Edam 1997.
- Liz Wells, 'Codes and rhetoric: Introduction', in: Liz Wells (red.), *The Photography Reader*, Londen 2003, 110-113.
- Koen Wessing, Flip Bool, Pauline Terreehorst en Tineke de Ruiter, *Koen Wessing*, Amsterdam 1993. Teksten door Pauline Terreehorst en Tineke de Ruiter.
- Judith Williamson, 'Signs Address Somebody', in: Judith Williamson (red.), *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, Londen 1978, 40-67.
- Jan Wolkers, 'Tekst van de opening van de tentoonstelling '10-3-66' door Jan Wolkers, uitgesproken op zaterdag 19 maart, 's middags om half drie', in: Christoph Hahn, Rob Stolk (red.), *10 maart '66*, Amsterdam 1966.
- Terence Wright, 'The documentary photograph', in: Terence Wright (red.), *The Photography Handbook*, Londen 2004, 142-159.

Archiefonderzoek

In het Stadsarchief Amsterdam heb ik op 21 maart 2017 het archief '30833: Archief van Cor Jaring' geraadpleegd en de volgende documentatiemappen ingezien en gebruikt om een beeld van de huwelijksdag, het gebruik van de foto's van Ed van der Elsken en collega-fotografen en de meningen over de rellen te krijgen.

- Map 6128: Krantenknipsels over Provo en de jaren zestig, met foto's en/of vermelding van Cor Jaring. *1965 - 2012 1 omslag*,
- Map 6196: Krantenknipsels over de rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, met foto's van Cor Jaring. *1994 - 2007 2 stukken*.
- Map 6222: Krantenknipsels betreffende Provo en het huwelijk van prinses Beatrix met prins Claus. *1966 2 pakken*.

Digitale bronnen

- Auteur onbekend, 'Ed van der Elsken – De verliefde camera', 1 november 2016. www.stedelijk.nl/persberichten/ed-van-der-elsken-de-verliefde-camera. Geraadpleegd op 17 augustus 2017.
- Auteur onbekend, 'PS Camera #04: Ed van der Elsken – Anneke Hilhorst', 15 november 2010. www.photoq.nl/04-ed-van-der-elsken-anneke-hilhorst/. Geraadpleegd op 17 juli 2017.
- Koen Kleijn, 'Hé, schoonheid, kijk eens in de camera!', 8 februari 2017. www.groene.nl/artikel/he-schoonheid-kijk-eens-in-de-camera. Geraadpleegd op 17 juli 2017.
- Twan Stoffels en Loes Koster, 'We bladerden met Anthon Beeke door de heruitgave van het legendarische boek 'Amsterdam!''', 2 juni 2014. www.vice.com/nl/article/qb75wp/we-bladerden-met-anthon-beeke-door-de-heruitgave-van-het-legendarische-boek-amsterdam. Geraadpleegd op 27 juli 2017.

Afbeeldingen



Afb. 1 Ed van der Elsken, *Rookbom bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Raadhuisstraat, Amsterdam, 10 maart 1966*, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.

Bijschrift Ed van der Elsken in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1987*: '10.3.'66. We zijn in de Raadhuisstraat terechtgekomen, bij de Westerkerk, waar dat trouwceremonieel al aan de gang is. Gebeurt er dan toch niks? De verschrikkelijke kortharigen van leger en marechaussee staan klaar om het paar te beschermen bij hun terugtocht uit de kerk. En ja hoor, daar is het paar. En ja hoor, daar barst de bom. Hallelujah, provo is groot.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Van der Elsken 1979, geen paginanummer.



Afb. 2 Ed van der Elsken, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Nieuwezijds Voorburgwal*, Amsterdam, 10 maart 1966, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.

Bijschrift Ed van der Elsken in *Amsterdam! Oude foto's 1947-1987*: 'Foto's als deze van de arrestatie van demonstrant Herman Hoeneveld, twee dagen later gepubliceerd in Willem de Ridders weekblad Hitweek, plus het werk van veel andere fotografen, onder wie Cor Jaring erg actief was, maakten prima stemming tegen de achterlijke bullepees- en gummilatspecialisten van politie en marechaussee. Het regiem van burgemeester Van Hall begon te wankelen.'¹⁷⁵

¹⁷⁵ Van der Elsken 1979, geen paginanummer.



Afb. 3 Ed van der Elsken, *Demonstrant tegen het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Raadhuisstraat, Amsterdam, 10 maart 1966*, zwart-witfoto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.
Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.

Bijschrift Ed van der Elsken in *Amsterdam! Oude foto's 1947-1987*: '10 maart 1966, Beatrix en Claus trouwen. Woedend waren veel mensen, dat ze met een ex-SS'er, of een ex-Wehrmachter, of een ex-Hitlerjeugdjongen ging en tegelijk toch het recht van opvolging op de troon wilde houden. Wat Claus in de oorlog gedaan had, was ons niet helemaal duidelijk, het werd ook wat verzwegen denk ik, maar die foto van hem in dat uniform, daar werden veel mensen woest van. Ik ging ook als republikeins demonstrant de straat op, had min of meer toevallig een Leica in mijn zak gestopt. (Ik vind nu, zoveel jaren later, die Claus best een bravertje. Hij zou alleen dat zoontje van hem af en toe een knal voor zijn kop moeten geven.)'¹⁷⁶

¹⁷⁶ Van der Elsken 1979, geen paginanummer.



Afb. 4 Ed van der Elsken, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Spui, Amsterdam, 10 maart 1966*, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.

Bijschrift Ed van der Elsken in *Amsterdam! Oude foto's 1947-1987*: '10.3.'66. Ook onze, toch zo prima gemotiveerde optocht, ontkwam niet aan een nummertje "agentje pesten".¹⁷⁷

¹⁷⁷ Van der Elsken 1979, geen paginanummer.



Afb. 5 Ed van der Elsken, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Singel*, Amsterdam, 10 maart 1966, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.
Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.

Bijschrift Ed van der Elsken in *Amsterdam! Oude foto's 1947-1987*: '10.3.'66. Ook onze, toch zo prima gemotiveerde optocht, ontkwam niet aan een nummertje "agentje pesten".¹⁷⁸

¹⁷⁸ Van der Elsken 1979, geen paginanummer.



Afb. 6 Ed van der Elsken, *Politiezijspan met wapenstok tijdens huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus*, Amsterdam, 10 maart 1966, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.

Bijschrift Ed van der Elsken in *Amsterdam! Oude foto's 1947-1987*: '10.3.'66. De trouwdag van Beatrix loopt ten einde. De republikeinse oppositie heeft een stem gekregen in de dappere rookbom-acties van de provo-jongens en -meiden. Ik loop de Nieuwezijds Voorburgwal af, na de arrestatie van Herman Hoeneveld. Een hoge politieofficier kijkt me aan. We kennen mekaar. Ik ga langs de Dokwerker, waar onze demonstratie begon. Dan naar huis in de Koningsstraat waar mijn dochtertje Tineloe roept: "Hé papa, waar blijf je nou? Je bent toch jarig?" Als het Oranje-huis nog eens wat weet, de tiende maart, mijn verjaardag versjteren.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Van der Elsken 1979, geen paginanummer.



Afb. 7 Cor Jaring, *Koen Wessing ziet hoe Ed van der Elsen door een politieman in elkaar wordt geslagen tijdens rellen op de dag van het huwelijks van prinses Beatrix en prins Claus, Amsterdam, 10 maart 1966, zwart-witfoto, erven Cor Jaring.*

Bron: Koen Wessing, Flip Bool, Pauline Terreehorst en Tineke de Ruiter, *Koen Wessing*, Amsterdam 1993.



Afb. 8 Cor Jaring, *Demonstratie tegen huwelijk Beatrix en Claus, Amsterdam, 9 maart 1966, ontwikkelgelatinezuilverdruk op fotopapier, erven Cor Jaring.*

Bron: Cor Jaring, *Jarings jaren '60: beelden van een roerige tijd*, Baarn 1986.



Afb. 9 Ed van der Elsken, Drie foto's van 10 maart 1966: agenten voor de rookbomwalm, een groep agenten sleept een arrestant mee en een meisje met affiches aan haar jas. De opstelling van de foto's in de overzichtstentoonstelling 'De verliefde camera' in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 4 februari – 21 mei.

Bron: Overzichtsfoto en close-ups genomen door Tessa Kalsbeek op 13 mei 2017.



Afb. 10 Twee foto's van Ed van der Elsen (de arrestatie van Herman Hoeneveld en twee agenten te paard) in *Het Parool* van vrijdag 11 maart 1966, pagina 19.

Bron: foto door Tessa Kalsbeek van Het Parool 11-03-'66 in het Stadsarchief Amsterdam.



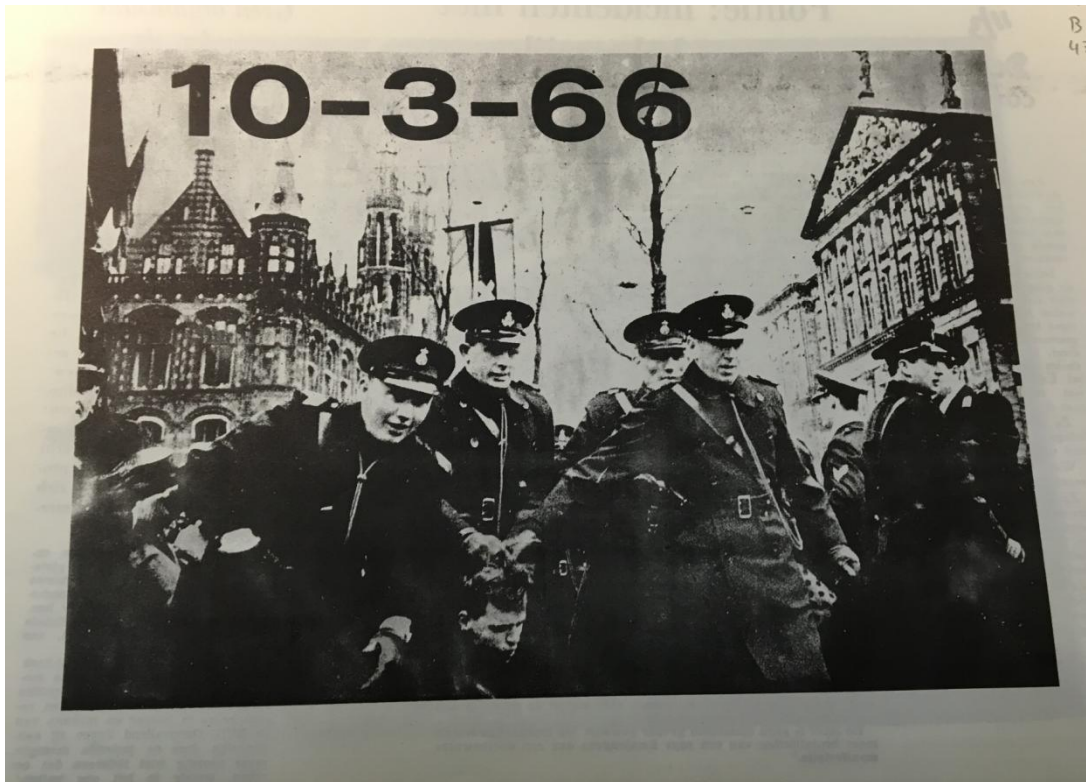
Afb. 11 Ed van der Elsen, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Nieuwezijds Voorburgwal, Amsterdam, 10 maart 1966*, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.



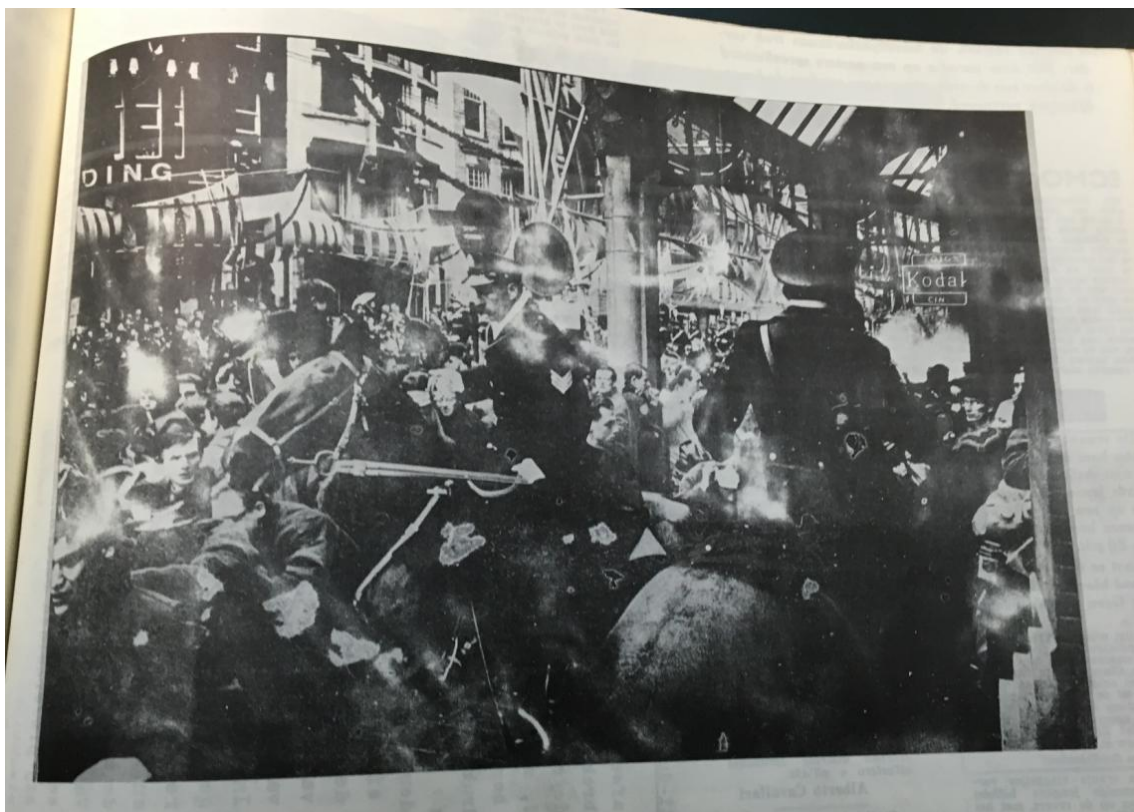
Afb. 12 Ed van der Elsen, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Muntplein, Amsterdam, 10 maart 1966*, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum.



Afb. 13 Ed van der Elsen, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Nieuwezijds Voorburgwal, Amsterdam, 10 maart 1966*. De plaatsing van de foto in de publicatie die uitkwam na de fototentoonstelling '10-3-66'.

Bron: Christoph Hahn, Rob Stolk, *10 maart '66*, Amsterdam 1966. Foto door Tessa Kalsbeek.



Afb. 14 Ed van der Elsen, *Rookbom bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Raadhuisstraat, Amsterdam, 10 maart 1966*. De plaatsing van de foto in de publicatie die uitkwam na de fototentoonstelling '10-3-66'.

Bron: Christoph Hahn, Rob Stolk, *10 maart '66*, Amsterdam 1966. Foto door Tessa Kalsbeek.



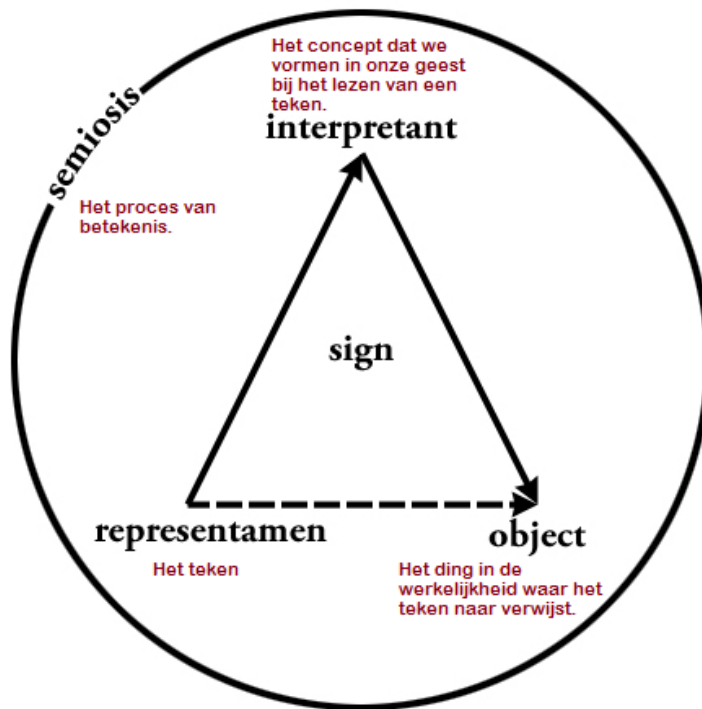
Afb. 15 Ed van der Elsen, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Nieuwezijds Voorburgwal, Amsterdam*, Close up van lichtaura, 10 maart 1966, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum. Close up door Tessa Kalsbeek.



Afb. 16 Ed van der Elsen, *Rellen bij het huwelijk van prinses Beatrix en prins Claus, Singel, Amsterdam*, Close up van lichtaura, 10 maart 1966, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum. Close up door Tessa Kalsbeek.



Afb. 17 Schema van *semiosis*, een begrip van Charles Sanders Peirce.

Bron: <https://instagib.files.wordpress.com/2011/04/diagram05.jpg>, met door Tessa Kalsbeek toegevoegde bijschriften (met kleiner lettertype).



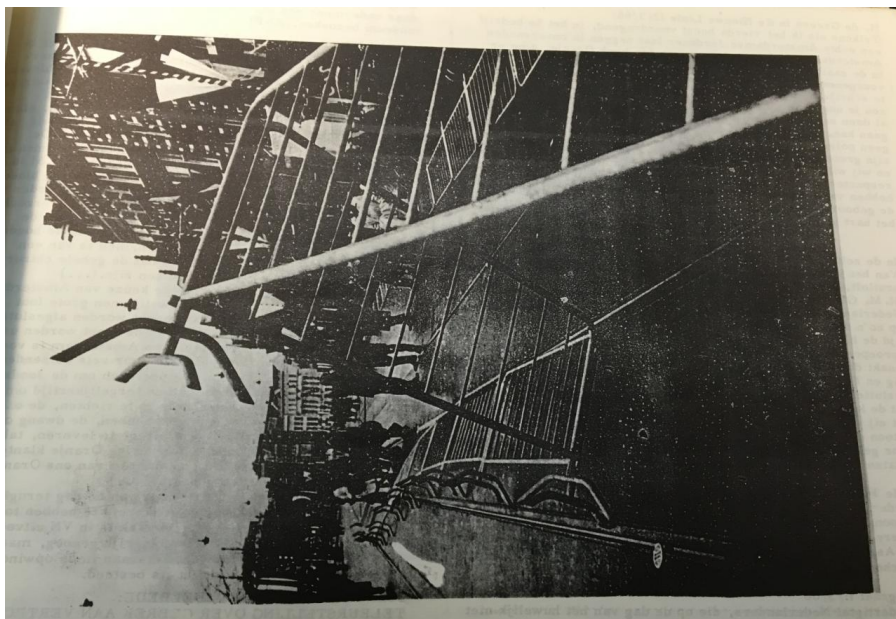
Afb. 18 Fotograaf onbekend, *Joachim von Ribbentrop in SS uniform*, 1938, zwart-witfoto, Bundesarchiv, Koblenz.

Bron: Pinterest



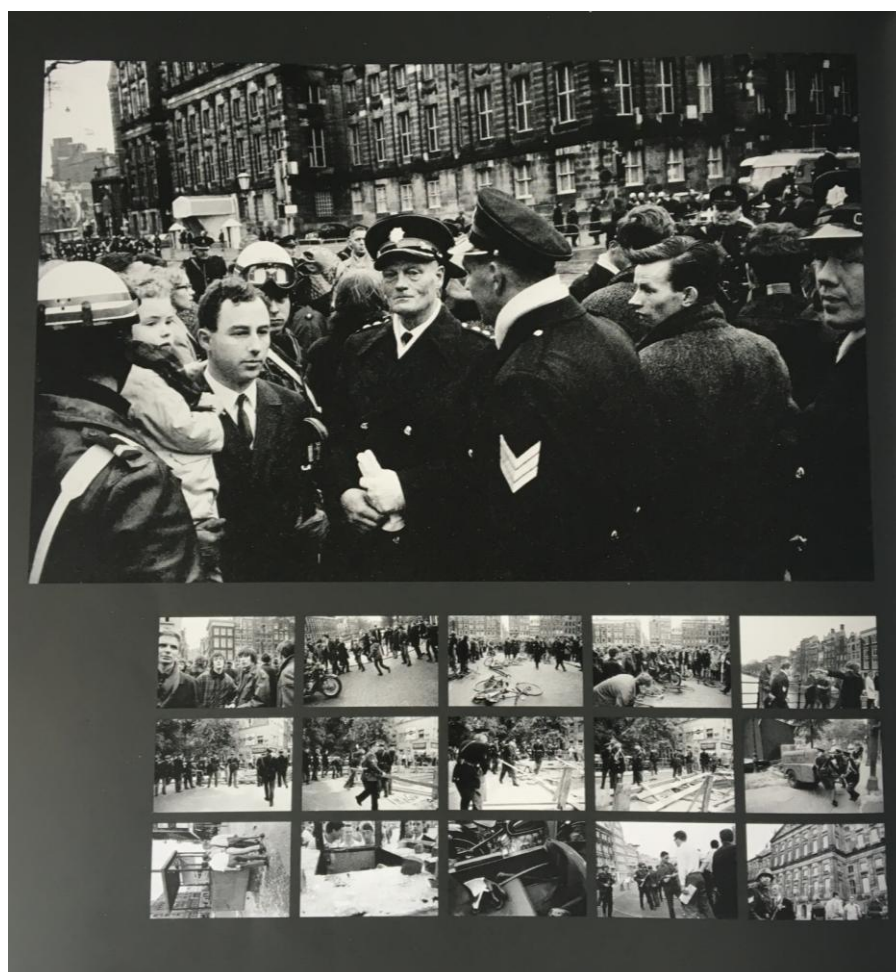
Afb. 19 *Oproep aan alle Amsterdammers* (provo pamflet met een foto van Claus van Amsberg in uniform en een oproep tot actie), Amsterdam, 10 februari 1966, tekst door Rob Stolk.

Bron: provo-images.info/parelvdjordaen.html



Afb. 20 *Omvergegooide dranghekken*, Amsterdam, 10 maart 1966. Foto in de publicatie die uitkwam na de fototentoonstelling '10-3-66'.

Bron: Christoph Hahn, Rob Stolk, *10 maart '66*, Amsterdam 1966. Foto door Tessa Kalsbeek.



Afb. 21 Pagina in *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970*, waarop de onderste vijftien foto's als filmrollen zijn vormgegeven.

Bron: Ed van der Elsen, *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970*, Amsterdam 2014. Foto door Tessa Kalsbeek.



10 March 1966. Beatrix's wedding day comes to an end. The republican opposition's voice was heard in brave smoke-bomb agitations by Provo folks. I walk down Nieuwezijds Voorburgwal following the arrest of Herman Hoeneveld. A high-ranking policeman eyes me. We know each other. I pass the *Dokwerker*, where our demonstration began. Then home, to Koningstraat, where my daughter Tineloe calls out: 'Hey, daddy, where've you been? It is your birthday after all.' March 10th. Maybe the House of Orange can think of another way to screw up that day for me.

Afb. 22 Ed van der Elsken, *Portret van Van der Elskens dochter Tinelou*, Pagina in *Amsterdam!: Oude foto's 1947-1970*, Amsterdam, 10 maart 1966, zwart-wit foto, collectie Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Bron: digitale beeldbank collectie Nederlands Fotomuseum. Foto door Tessa Kalsbeek.