

Onderzoeksplan voor een hypothetische tentoonstelling
in het Fin de Siècle Museum (verdieping -6), Brussel





*

Leonard Cools
Thomas Deprez
Leen Steenberghs

*

Werkstuk in het kader van het vak
'Onderzoeksseminarie van de moderne en actuele beeldende kunst' (A002089)

Prof. Dr. Marjan Sterckx & Prof. Dr. Steven Jacobs
Davy Depelchin

Universiteit Gent
Academiejaar 2014-2015

Met bijzondere dank aan Kathleen de Fays,
stichter en hoofd van de Fondation Jean Robie,
voor haar enthousiaste medewerking en nuttige bijdrage.

Inhoudstafel

1. Conceptnota	3
2. Opstelling van de tentoonstelling.....	6
3. De inrichting van de zaal.....	8
4. Zaalteksten	9
5. Catalogusteksten	13
6. Lijst van tentoongestelde foto's	30
7. Catalogusfiches.....	34
8. Bibliografie.....	137

Conceptnota

In 2007 werd door Kathleen de Fays de *Fondation Jean Robie* gesticht. Het doel van de stichting was voornamelijk het onderzoek naar en de verzameling van werken van de Brusselse schilder Jean Robie (1821-1910). Ondertussen werd dankzij dit initiatief al een monografische catalogus uitgebracht en werden al enkele kleine tentoonstellingen georganiseerd.¹ De focus van zowel de publicaties als de exposities viel tot nog toe voornamelijk op het geschilderde oeuvre van de kunstenaar, meer bepaald bloemstukken en stillevens. Onze tentoonstelling, die als titel 'Souvenirs de l'Orient' meekreeg, heeft als doel een andere zijde van de Fondation Robie naar de buitenwereld te brengen. Zoals in de loop van dit document nog uitvoerig zal uitgelegd worden, heeft Jean Robie tijdens zijn schilderscarrière verschillende reizen ondernomen naar het Oosten en Noord-Afrika. Van deze reizen zijn enkele schilderijen en schetsen bewaard; alsook reisnotities, delen waarvan ook gepubliceerd zijn. De 'souvenirs' waar de titel van onze tentoonstelling op aanstuurt, doelt echter voornamelijk op de omvangrijke collectie foto's die Robie tijdens die reizen verzamelde.

De *Fondation Jean Robie* kwam via familiale banden met de kunstenaar in het bezit van een driehonderdtal 19^{de} eeuwse foto's van de Oriënt. Aanvankelijk werd ervan uitgegaan dat minstens een deel van deze afbeeldingen door Jean Robie zelf op de gevoelige plaat waren vastgelegd. Het onderzoek dat in het kader van deze hypothetische tentoonstelling gebeurde, wees echter uit dat dit zeer onwaarschijnlijk is. Geen enkele van de foto's is d.m.v. een signatuur of andere aanwijzing toe te schrijven aan de kunstenaar. Bovendien wordt nergens in zijn reisnota's een woord gerept over eventuele fotografische activiteiten. Het dichtst bij een fotografische belevingswereld komen we in Robie's tekst "Notes d'un Frileux": waarin hij het over de geneugten van het reizen heeft, en hij reeds de suggestie wekt een man te zijn die leeft voor het zicht, voor het zien en voor de schoonheid.

¹ "Fondation Jean Robie", laatst geraadpleegd op 3 januari 2015, www.fondationjeanrobie.be.

« Rien n'est plus saisissant, pour nous autres qui vivons dans les brumes comme des poissons dans une eau trouble, que ces changements de décors, rapides, imprévus! Notre œil devient alors un objectif merveilleux qui saisit instantanément les divers aspects de la nature avec leurs moindres détails: la beauté du ciel, la splendeur de la végétation, depuis le brin d'herbe jusqu'aux grandes lignes des forêts et des montagnes verdoyantes. »²

De bevinding dat Robie's rol binnen de overgeleverde fotografische collectie enkel een is van verzamelaar, in plaats van fotograaf, heeft een grote impact gehad op het uitgangspunt van de tentoonstelling. Door het bijkomende feit dat het gaat om een zeer gevarieerde collectie, waar werken van veel verschillende kunstenaars (soms grote namen uit de 19^{de} eeuw) in terugkomen, zijn de foto's meer dan enkel illustraties van Robies reizen. In hun heterogeniteit bieden ze een interessante en genuanceerde kijk op de oriëntalistische fotografie. De aantoonbare relatie van de collectie met het geschilderde werk van hun verzamelaar kan dit enkel nog boeiender maken. Het biedt immers een ideale gelegenheid om het spanningsveld tussen de oriëntalistische schilderkunst en de fotografie uit te lichten.

Om een degelijke selectie te kunnen maken binnen die omvangrijke collectie, hebben we ons in de eerste plaats laten leiden door esthetische kwaliteit en staat van bevinding. Sommige foto's waren door de onverbiddelijke tand des tijds jammer genoeg te zeer aangetast om nog iets te kunnen betekenen in een tentoonstelling. Andere waren dan weer wel goed bewaard, maar bleken esthetisch of inhoudelijk minder interessant. Naarmate het onderzoek vorderde, werden aanpassingen gedaan aan de selectie die zich hoofdzakelijk focusten op het inhoudelijke en thematische aspect.

Op die manier kwamen we uiteindelijk tot een verzameling van 84 foto's, waartoe ook enkele stereoscopieën behoren die niet in de catalogus werden opgenomen. Het gaat om een zeer divers arsenaal waarin verschillende fotografen, periodes en landen vertegenwoordigd zijn. Hierin zijn we dan onderverdelingen gaan maken op basis van een aantal oriëntalistische thema's; zodoende te komen tot een interessante, diepgaande en genuanceerde tentoonstelling die representatief kan zijn voor de oriëntalistische fotografie. Over die onderverdeling en de samenstelling in clusters volgt in hoofdstuk 2 meer uitleg.

² Jean Robie, *Notes d'un frileux* (Brussel : Imprimerie Polleunis, Ceuterick & De Smet, 1890), p.5.

Alle beslissingen die genomen werden in het kader van de tentoonstelling 'Souvenirs de L'Orient' moeten dus gezien worden in het licht van een welbepaald uitgangspunt. Het doel is namelijk het creëren van een fotografische tentoonstelling vertrekkende vanuit een individuele collectie, die tracht een zo correct mogelijk beeld te scheppen van de oriëntalistische fotografie in haar geheel. Daar dit nichegebied van de geschiedenis van het fotografische medium tot nog toe zeer onderbelicht is gebleven, is veel werk verricht op het vlak van onderzoek. De moeilijkste opdracht leek ons het bereiken van een zekere mate van objectiviteit, verscheurd tussen morele verwerpelijkheden en het esthetisch aangename. In de catalogusteksten en zaalteksten is geprobeerd inzichten te leveren, die de toeschouwer moeten begeleiden doorheen deze visuele reis. De verzamelaar, Jean Robie, vormt een rode draad doorheen de tentoonstelling. Er zullen teksten van hem getoond worden, quotes aangehaald worden in zaalteksten, en schilderijen in dialoog gesteld worden met foto's. Op die manier hopen we de bezoeker kennis te laten maken met het fenomeen oriëntalisme, een thema dat minstens zo interessant als complex is.

Opstelling van de tentoonstelling

Zoals te zien is in de bijgevoegde PowerPointpresentatie, hebben we ervoor gekozen om in de opstelling van de werken niet chronologisch of topografisch tewerk te gaan. Niet alle foto's zijn in voldoende mate identificeerbaar om zo'n opstelling te kunnen aanhouden. Bovendien wil de tentoonstelling geen reconstructie zijn van Robies reizen. Eerder wil ze een algemeen en genuanceerd beeld geven van het Oriëntalisme in de 19^{de} eeuwse fotografie, aan de hand van de collectie die Jean Robie samenbracht.

Om die redenen zijn we in eerste instantie uitgegaan van een aantal thematische verbanden tussen de werken, die ook aan bod komen in de verschillende zaalteksten. Thema's die behandeld worden zijn reizen in de 19^{de} eeuw, de objectiviteit van fotografie, de relatie tussen schilderkunst en fotografie, het fotografisch document, vroeg pictorialisme en het etnografisch portret.

In de eerste helft van de tentoonstelling zijn we binnen die thema's gaan kijken naar visueel sterke combinaties. Aan de hand van beeldrijm of net via visuele contradicties, is elk thema onderverdeeld in een aantal clusters. Een voorbeeld is het creëren van perspectief door verschillende foto's naast elkaar te plaatsen. Zo toont de eerste muur twee foto's (Cat. 1 en 3) die in eenzelfde perspectief naar een middelste foto leiden (Cat. 2). De visuele linken hebben echter ook steeds als doel om inhoudelijke thema's uit te lichten. Om het bij hetzelfde voorbeeld te houden: de twee buitenste foto's hebben wel hetzelfde perspectief, maar tonen een totaal verschillend beeld van de Oriënt. Net door ze naast elkaar te plaatsen, valt de contradictie op tussen verschillende tendensen in het vastleggen van de Oriënt. Zo is er binnen elke cluster nagedacht over zowel visueel als inhoudelijk sterke linken. De zaalteksten geven telkens de aanzet om deze linken ook te kunnen zien.

In de tweede helft van de tentoonstelling (vanaf het fotografisch document) werken we met één doorlopende lijn kunstwerken. Af en toe zijn er twee werken boven elkaar geplaatst om gelijkenissen in compositie uit te lichten, maar over het algemeen is het hier vooral de bedoeling om aan de hand van losstaande werken impressies te geven van bepaalde thema's. Deze thema's worden opnieuw in de zaalteksten uitgediept.

Van elke foto wordt de print uit Robies collectie tentoongesteld, aangezien de glasnegatieven diverse fotostudio's toebehoren en er momenteel geen zicht is of deze wel of niet bewaard zijn, en in goede staat om opnieuw ontwikkeld te kunnen worden. We hebben ervoor gekozen om met twee formaten van kaders te werken, om zo een coherente tentoonstelling te creëren waarin elke foto genoeg ruimte heeft. De meeste foto's bevinden zich in een kader van 52x42cm, kleinere foto's hebben een kader van 26x21cm gekregen. Er werd gezocht naar een realistische middenweg: de meeste originele dragers (die zoveel mogelijk in hun authentieke staat moeten bewaard worden) passen net in de grote kaders, terwijl ook enkele van de kleinere foto's in collage-vorm bevestigd zijn op even grote dragers gingen we van deze uit in hun individualiteit, wat een kleinere en meer sluitende cadrage toestond.

Naast de foto's is er ook nog ander interessant (beeld)materiaal verzameld voor de tentoonstelling. Er is bijvoorbeeld het gepubliceerde werk van Jean Robie over zijn reizen, of zijn reisdagboek met schetsen. Deze worden getoond in een vitrine in het luik over Robie en zijn omgang met fotografie. Enkele schetsen hieruit worden ook in verband gebracht met zijn verzamelde foto's.

In de collectie van de Fondation Jean Robie zijn ook enkele stereoscopische beelden gevonden. De vier intact gebleven stereoscopen op glasnegatief worden getoond in een moderne kijkdoos. Hierbij wordt er licht van onderen naar boven, doorheen de glasnegatief, gestuurd om de afbeelding die erop staat te doen verschijnen. Anderen die gebroken of beschadigd zijn, worden getoond in lichtbakken. Er zijn ook enkele stereoscoopkaarten die zullen gepresenteerd worden in een vitrine, samen met een 19^{de} eeuwse stereoscoopkijker ter illustratie. Het luikje stereoscopie zal geconcentreerd zijn rond één tafel waarbij moderne kijkers afgewisseld worden met de lichtbak of vitrine, en een kleine tekst die uitleg geeft bij het geheel.

3

De inrichting van de zaal

Voor de muren is gekozen voor een zandkleur. Enerzijds is dit al een eerste subtiële verwijzing naar de Oriënt. Anderzijds is het ook de sepiakleur die veel van de tentoongestelde foto's hebben gekregen doorheen de jaren. Zoals reeds vermeld zullen er twee verschillende kaderformaten gebruikt worden. In beide gevallen gaat het om eenvoudige zwarte kaders met witte passe-partouts. De rust van de zandkleur, met daartegen het contrast tussen het zwart van de kader en het wit van de passe-partout, moet ervoor zorgen dat alle aandacht naar de foto wordt getrokken.

Om de ervaring van de toeschouwer volledig te focussen op de werken zelf, hebben we over het algemeen voor een rustige inrichting gekozen. Geheel in die sfeer zal de vloer bedekt zijn met verschillende Perzische tapijten. De oriëntalistische thema's op die tapijten en de manier waarop ze gelegd zullen zijn, moeten de Oosterse sfeer in de zaal versterken. Bovendien dempt het tapijt de voetstappen van de andere bezoekers en kom je als toeschouwer binnen in een stille ruimte. Met een minimum aan middelen en zonder aandacht af te leiden van de werken, zou zo een tentoonstelling kunnen gecreëerd worden die de bezoeker meeneemt naar een totaal andere tijd en ruimte.

Ook in de belichting zijn we uitgegaan van een zo goed mogelijke focus op de werken. Alle foto's bevinden zich in kaders achter glas, wat wil zeggen dat er gevaar is voor reflectie bij te fel of te direct licht. Daarom is er gekozen enkel te werken met diffuus licht dat van boven komt, met een algemeen lichte ruimte als gevolg.

In de tentoonstelling zullen zich twee staande elementen bevinden, namelijk een vitrine tegen de muur bij het deel over Jean Robie en zijn omgang met fotografie, en een tafel in het laatste deel van de ruimte gewijd aan de stereoscopie. Beide meubelen zijn in donker hout uitgevoerd.

Zaalteksten

Jean Robie

Jean-Baptiste Robie werd geboren in Brussel op 11 november 1821 als zoon van een smid. De jonge Jean had echter geen ambitie om zijn vader op te volgen en ging studeren aan de Academie voor Schone Kunsten in Brussel.

Zijn brood verdiende hij voornamelijk als schilder van bloemstukken en stillevens. Een cruciaal jaar in zijn carrière was 1843, toen zijn werk voor het eerst te zien was op het Salon Van Brussel. Vanaf dat moment bouwde hij een zeer succesvolle en constante loopbaan uit, die hem zelfs de titel grootkruisofficier-commandeur opbracht.

Zijn succes stelde Robie in staat om tijdens de wintermaanden (de komkommertijd van elke bloemenschilder) exotischere oorden op te zoeken. Hij ondernam verschillende grote reizen, waarop hij een fantastische collectie foto's en andere souvenirs aanlegde. Verschillende van die reizen zijn gedocumenteerd en vaak zeer humoristisch beschreven in zijn dagboeken en gepubliceerde notities.

Het reizen hield hem blijkbaar ook jong. Hij bereikte de gezegende leeftijd van 89 jaar, voor hij vredig stierf in zijn huis in Sint-Gillis. (167 woorden)

Collectie en opstelling

Op zijn talrijke reizen naar de Oriënt, legde Jean Robie een indrukwekkende verzameling foto's aan. Sommige daarvan zijn toegeschreven aan grote namen uit de 19^{de} eeuw, andere dragen het signatuur van plaatselijke kunstenaars, maar een minstens even groot deel is anoniem gebleven. In ieder geval biedt de collectie, die tot nog toe nooit aan het publiek werd voorgesteld, een veelzijdige en interessante blik op de 19^{de} eeuwse Oriëntalistische fotografie.

In de opstelling van de werken drong de keuze zich dan ook al snel op om topografische en chronologische indelingen te laten varen en daarentegen uit te gaan van een aantal Oriëntalistische thema's, zoals het religieuze, de moderniteit, het pittoreske en het etnografische portret. (113 woorden)

“La belle chose que le progrès!”

Leve de vooruitgang! Jean Robie schoof zijn enthousiasme over de technologische ontwikkelingen van zijn tijd niet onder stoelen of banken. Stoomboten en –treinen stelden hem, en zovele andere kunstenaars, in staat om de wereld rond te reizen met de snelheid van een postkaartje. Tegelijk werd het, met de uitvinding van de fotografie in 1839, stilaan mogelijk om op die reizen ook *souvenirs* te verzamelen: beelden die door professionele fotografen waren vastgelegd. Veel van die souvenirs tonen landschappen en stadsgezichten, gaande van Venetië, de poort naar het Oosten, tot de moskeeën en koepels van Caïro. De persoonlijke fascinatie van Robie voor dit nieuwe medium blijkt duidelijk uit de beelden die hij verzamelde. We zien de westerse toerist, klaar om zelf een adembenemend landschap te vereeuwigen. Maar we zien ook wat het resultaat is van een technologie in zijn kinderschoenen. Een noodzakelijke, lange sluitertijd rekt watervallen uit tot gletsjers, en dwingt de geportretteerde langdurig stil te staan. Dit zorgde voor bevreemdende beelden van een bevreemdende wereld. (164 woorden)

L'objectif objectif?

Zoals het de toerist op vandaag nog steeds vergaat, maakt hij onherroepelijk datgene kapot wat hem naar zijn bestemming drijft. “De Oriënt” was de bestemming die in de 19^{de} eeuw Westerse aandacht trok. In de literatuur en schilderkunst was het opwindende beeld ontstaan van een droomwereld, oud en standvastig, onaangetast en primitief. Die wereld wou men stilaan ook met eigen ogen te zien krijgen. Steden als Algiers werden gemoderniseerd om ten volle aan de wensen van de veeleisende toerist te voldoen. Bijgevolg bleek de Oriënt hoe langer hoe minder die primitieve, onaangetaste wereld te zijn die ze in de schilderkunst werd getoond. Het nieuwe medium fotografie kreeg daarop de verantwoordelijke taak de Westerling kennis te laten maken met eerlijke, objectieve beelden van deze in mysterie gehulde wereld.

Het medium bleek echter lang niet zo objectief als haar essentie, “l’objectif” of de lens, deed vermoeden. Alleen al in de selectie, waarheen de camera te richten, onderscheidden zich fotografen die ofwel kadreren rond het pittoreske, of beelden maken van de bruisende, bloeiende moderniteit. Een ander obstakel vindt men in de reeds vroege vormen van beeldmanipulatie, die de naïeve kijker regelrechte leugens voorschotelt. Bijgeschilderde bergen en opgeplakte koeien zijn hier voorbeelden van. (199 woorden)

Robie en de omgang met fotografie

Jean Robie mag dan wel reiziger en verwoed verzamelaar geweest zijn, hij bleef in de eerste plaats schilder. Bloemen en stillevens maakten het overgrote deel van zijn oeuvre uit, maar het is duidelijk dat ook zijn reizen hem inspiratie boden. In de hele westerse kunstwereld werden foto’s massaal verzameld en ingezet in het artistieke creatieproces. Ze kregen al snel de status van *études d’après nature*. Ook Robie maakte gulzig gebruik van dit hulpmiddel.

Meteen valt op hoe subjectief hij te werk gaat. Te Westers ogende torens werden zonder schroom weggelaten. Mensen in hun dagelijkse doen, die door de lange sluitertijd aan de gevoelige plaat ontsnapten, werden door Robie op dramatische wijze opnieuw het schilderij binnengehaald. Af en toe ging hij de foto zelfs letterlijk te lijf met het enige dat aan deze nog ontbrak: kleur! (135 woorden)

Het fotografische document

In het overgrote deel van de 19^{de} eeuw overschaduwde de schilderkunst de fotografie. Bijna alles wat in de fotografie gebeurde, stond ofwel ten dienste van de schilderkunst, of was er de slaafse volgeling van. Dat bewees Robie al, die zijn verzameling dankbaar als assistent gebruikte. Maar ook in de vormentaal blijkt dat de fotografie meestal kopieerde wat al in de schilderkunst een gevestigde waarde was. De reizen naar de Oriënt lokten echter verandering uit.

Er was een interesse van archeologen, etnografen en historici in objectieve beelden van de Oriënt. Deze commerciële vraag werd dankbaar ingewilligd door de grote studio’s, die foto’s maakten van de antieke sites en monumenten, waarin eveneens de gewone toerist geïnteresseerd was. Daarnaast ontstond ook een vroege vorm van “social documentation”, waarbij het dagelijkse handelen van de gewone man in de

Oriënt werd gedocumenteerd. Ook hier zien we vaak een verdienstelijke poging tot objectiviteit. (147 woorden)

Het vroege pictorialisme

Emile Bécard neem een interessante plaats in in de ontwikkeling van de algemene geschiedenis van de fotografie. Reeds in de vroege jaren 1860 bouwt hij verder op het sociale document, om uiteindelijk een pioniersrol op te nemen die de fotografie en schilderkunst terug zal herenigen. Zo'n 20 jaar vooruit op zijn tijd zouden we hem kunnen beschouwen als een vroege "pictorialist". De foto wordt bij Bécard niet meer gewoon genomen, maar gecreëerd. Door de beperkingen van lange sluitertijden en de omslachtigheid van het volledige proces, stelden fotografen alles in het werk om de geposeerdheid van hun beelden te doorbreken en een zekere graad van realisme te introduceren. Bij Bécard vinden we echter opnieuw een tendens naar duidelijke pose en compositie, aandacht voor setting en natuurlijk licht, die hun grondvest kennen in de schilderkunst van de dag. (136 woorden)

Het oriëntalistische portret

De werkelijkheid die door de lens van de 19^{de} eeuwse fotograaf werd vastgelegd, moest een stilstaande werkelijkheid zijn. Alles wat bewoog, werd niet of heel vaag vastgelegd. Het lijkt wel of de fotograaf in de Oriënt het gemis van mensen in andere foto's probeert goed te maken door zich toe te leggen op het portret. De echte reden was echter de grote interesse van toeristen, kunstenaars, historici en ethnografen, in het catalogeren van de verschillende 'types' die de Oriënt bevolkten. Deze documenten zijn interessant voor de "taal" die zij spreken. Bepaalde foto's hebben de traditionele kledij tot onderwerp; terwijl anderen specifieke personen portretteren, waarbij ze ons vertellen over de zitter via eenvoudige beeldstrategieën en uitdrukkingen van status: een tafel en een boek vertellen veel meer over de stand van de geportretteerde dan het gezicht of de klederdracht. Waar het portret, door zijn specifieke zitter, een bijzonder statuut heeft binnen deze typologieën, kunnen we ook enkele foto's aanduiden als clichés: uitvergroete karikaturen van reële figuren in de Oriënt. (167 woorden)

Catalogusteksten

5.1 Jean Robie

Van smidszoon tot grootkruisofficier-commandeur

Leonard Cools

Jean-Baptiste Robie werd geboren in Brussel op 11 november 1821. Zijn jeugd verliep niet zonder problemen en bracht hij grotendeels door in de Marollen, als zoon van een smid. De jonge Jean was echter niet van plan in de voetsporen van zijn vader te treden en schreef zich op twaalfjarige leeftijd in aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel. Negen jaar later verliet hij de Academie, echter zonder eindexamens af te leggen. Hij onderrichte zichzelf wel verder door musea te bezoeken, rond te reizen en zijn techniek te oefenen in glas- en decoratiekunst.³

1843 was een kanteljaar voor Robie. Voor het eerst was zijn werk, dat voornamelijk uit bloemstukken en stillevens bestond, te zien op het Salon van Brussel. Hij werd geprezen om zijn schitterende kleuren en virtuoze techniek.⁴ Meteen was de smidszoon gelanceerd voor een constante en succesvolle carrière. Hij klom steeds hoger op de sociale ladder, tot hij in 1881 zelfs door Leopold II tot grootkruisofficier-commandeur verheven werd.⁵

Zijn succes stelde hem in staat om tijdens de wintermaanden – de komkommertijd van elke bloemenschilder – exotischere oorden op te zoeken. Hij ondernam verschillende grote reizen, waarop hij een fantastische collectie foto's en andere souvenirs aanlegde. Hij documenteerde verschillende van deze reizen ook in vaak zeer humoristisch geschreven dagboeken en gepubliceerde werken.

Het reizen hield hem blijkbaar ook jong. Hij bereikte de gezegende leeftijd van 89 jaar, voor hij vredig stierf in zijn huis in Sint-Gillis.

³ Brigitte Schuermans en Fondation Jean Robie, *Jean Robie, 1821-1910* (Brussel : Editions Racine, 2007), p. 53.

⁴ Ibid., p. 53.

⁵ Ibid., p. 54.

5.2 De kunstenaar trekt naar het oosten

Leonard Cools

In zijn publicaties prees Jean Robie de technologische vooruitgang van de 19^{de} eeuw, die hem in staat stelde de wereld rond te reizen. Voornamelijk de uitvinding van de stoommachine, gebruikt om treinen en boten aan te drijven, bracht grote veranderingen met zich mee op gebied van reizen. Waar kunstenaars voordien gewoon waren om als sluitstuk van hun opleiding een Prix de Rome te ondernemen, konden ze hun grenzen nu veel meer verleggen. *“Je serais allé ainsi jusqu’au bout du monde, comme une lettre à la poste”*, grapte Robie in zijn reisnotities.⁶

Dankzij diezelfde reisnotities en enkele ongepubliceerde dagboeknota’s uit de Fondation Jean Robie kunnen we ook min of meer de route reconstrueren die Robie aflegde. Zo is het geweten dat hij eerst met de trein naar Venetië reisde. Deze Italiaanse stad kreeg met haar Oosters geïnspireerde architectuur en haar grote haven een reputatie als poort naar het Oosten.

De tentoonstelling ‘Souvenirs de l’Orient’ neemt de toeschouwer op dezelfde manier mee op reis. Een van de eerste foto’s (cat. 5) toont een gondel voor de Venetiaanse skyline. Op de foto erboven (cat. 4) zien we het interieur van een Venetiaanse kerk. In de overgang van deze foto’s naar de twee ernaast wordt de reis van Italië naar het echte Oosten gesuggereerd. Opnieuw zien we een boot, maar deze keer is de achtergrond een uitzicht op de minaretten van Istanbul (cat. 6) met erboven de typisch oosterse architectuur van Caïro (cat. 7).

De volgende cluster behandelt als thema voornamelijk de fotografiepraktijk in het Oosten. Zoals de foto linksboven (cat. 8) illustreert, waren veel fotografen westerlingen.⁷ Op de rots bevindt zich een Westers gezelschap, vergezeld door drie schijnbaar lokale inwoners. De camera waar ze naast staan, is gericht op de indrukwekkende waterval. Families die zelf rondreisden met een camera om souvenirs vast te leggen waren eerder zeldzaam. Gebruikelijker was het om, net als Jean Robie, foto’s te kopen van commerciële fotografen. Zij bepaalden dan ook grotendeels het beeld dat van het Oosten meereisde naar het Westen.⁸ Tot echter, in 1888 de Eastman Kodak Company opgericht werd, die het tot hun doel hadden

⁶ Jean Robie, *Notes d’un frileux* (Brussel : Imprimerie Polleunis, Ceuterick & De Smet, 1890), p. 27

⁷ Ken Jacobson, *Odaliques & Arabesques : Orientalist Photography, 1839-1925* (Londen : Bernard Quaritch Ltd., 2007), p. 15.

⁸ Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p.18.

gemaakt de fotografische techniek toegankelijk te maken voor het grote publiek. Deze doelstelling werd voor het eerst op grote schaal waargemaakt in 1900, met de productie van de Kodak Brownie Box. *"You press the button, we do the rest!"* Over wie deze professionele fotografen waren, wordt in het volgende hoofdstuk teruggekomen.

De andere foto's van die tweede cluster tonen gelijkaardige uitzichten die werden vastgelegd. Ze zijn stuk voor stuk van westerse fotografen die hun foto's verkochten aan toeristen. De twee onderste zijn toegeschreven aan de Franse Neurdein Frères. De foto rechtsboven werd gemaakt door George Arnold Escher, de vader van de beroemde graficus.

Interessant aan deze foto's is ook dat ze de stand van de fotografische technologie op dat moment tonen. De toen nog lange sluitertijd zorgde er bijvoorbeeld voor dat watervallen helemaal werden uitgerokken. Op die manier lijken sommige beelden heel surreëel.

5.3 L'objectif objectif?

Leonard Cools

Nu de reis naar het Oosten is ingezet, kunnen we de oriëntalistische fotografie in al haar facetten van dichterbij bekijken. Laten we daarvoor maar beginnen bij het begin: de start van de 19^{de} eeuw. Meer bepaald het moment na de Franse Revolutie, toen de euforie en het enthousiasme omtrent de politieke, sociaaleconomische en industriële ontwikkelingen stilaan plaats begonnen maken voor ontzuivering en heimwee naar een vorm van authenticiteit.⁹ In de kunst vertaalde dit klimaat zich naar de Romantiek. Het escapisme dat aan deze stroming ten gronde lag, is ook de grondslag voor het Oriëntalisme. Het Oosten werd immers gezien als een soort wereld buiten de wereld, een fantasieplek waar alles nog ongerept was, waar de tijd was blijven stilstaan. Het was de plek waar de Bijbel zich had afgespeeld, maar ook de plek waar machtige mannen harems van prachtige vrouwen in hun bezit hadden. De romantische geest dwaalde graag af naar deze plek. Dat de schilderkunst doorheen de 19^{de} eeuw bulkte van fantasierijke beeltenissen van die Oriënt, hoeft dus niet te verbazen.

Oriëntalisme mag echter in geen geval als stroming aanzien worden. Het Romantische Oriëntalisme verschilde heel erg van Oriëntalistische beelden aan het einde van de eeuw.¹⁰ Wel is het zo dat dit thema in de schilderkunst in zeer grote mate het westerse beeld van de Oriënt bepaalde. Kunsthistorica Eva Nochlin omschreef het als volgt:

*"Orientalist painting depicts a world of timeless customs and rituals, untouched by the historical processes that were drastically altering Western society at the time."*¹¹

Toen de fotografie opkwam vanaf 1839, leek verandering op komst. Het medium werd overal aangekondigd als dé manier om de werkelijkheid exact te reproduceren. Maar was het medium wel echt zo objectief als haar essentie, de lens of *l'objectif*, deed vermoeden?

⁹ Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p.16.

¹⁰ Ibid., p.16.

¹¹ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," *Art in America* (May, 1983), p.122.

Al vanaf haar geboorte draagt de fotografie een soort contradictie in zich. In haar hoedanigheid van zowel artistiek medium als wetenschappelijk instrument, leek ze van kindsbeen af gedoemd tot ambiguïteit. In een zaaltekst van de tentoonstelling *Beyond the Edges: An Insider's Look at Early Photographs* in het Metropolitan Museum of Art in 1998 werd deze problematiek als volgt omschreven:

*"Photography was born of the marriage of art and science and its hybrid nature has been manifest in its ambiguous identity as both a useful technique and a means of creative expression ever since. Slaloming between the poles of truthful representation and aesthetic artifice, photographs confuse the formerly clear distinction between physical phenomena and mental activities and between objective and subjective states."*¹²

In post-kolonialistische literatuur werd de impressie gewekt dat bepaalde fotografen ervoor kozen om de werkelijkheid te fotograferen in al haar aspecten, terwijl anderen net probeerden om te volharden in de beeldtraditie die door de schilderkunst was gecreëerd. Bepaalde auteurs gaan zodanig ver dat ze het dit onderscheid doen samenvallen met een distinctie tussen plaatselijke en westerse fotografen.¹³ De werkelijkheid was echter een stuk genuanceerder. De productie van foto's werd in grote mate een zaak van vraag en aanbod. Tegen de jaren 1860 had een grote groep van zowel Westerse als lokale fotografen zich geïnstalleerd in studio's in de Oriënt, waar ze verschillende beelden verkochten. Dit ging van zeer clichématige woestijnlandschappen tot beelden waarin de beginnende modernisatie te zien was.

De tentoonstelling toont in een aantal clusters heel duidelijk de verschillende soorten foto's die verkocht werden. Zo zien we in cat. 12 en 13 een primitief ogend dorp en een typische woestijnlandschap. In scherp contrast zijn daarnaast twee foto's van moderne havens geplaatst. Ook cat. 16 en 17 staan in een gelijkaardig contrast. Waar de eerste focust op het pittoreske, het primitieve, toont de tweede hoe een funiculaire door het landschap raast.

¹² Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p.92.

¹³ Ibid., p.77.

Beide foto's zijn correcte foto's uit de Oriënt, al tonen ze wel totaal verschillende beelden. Zo blijkt dat alleen al in de selectie van beelden, de fotograaf gedoemd was tot subjectiviteit.

De vraag vanuit het westen naar pittoreske beelden die de beeldtraditie van de schilderkunst volgden was uiteraard groot. Sommige fotografen gingen dan ook verder dan het proberen kadreren rond die clichématige beelden. Er ontstond een soort van *Photoshop avant la lettre*, waarbij fotografen aanpassingen gingen doen in hun beeld. Zo is in cat. 19 bijvoorbeeld te zien hoe de fotograaf op het glasnegatief bergen ging bijschilderen om een idyllisch uitzicht te creëren. Vandaag is het bijna lachwekkend hoe in cat. 21 uitgeknipte koeien zijn opgeplakt om toch maar een zo pittoresk mogelijk beeld te krijgen.

Het is duidelijk gevaarlijk om de fotografie te zien als een objectief medium dat de mythes van de schilderkunst doorbrak. Hoewel het zeker zo is dat er zeer veel verschillende soorten beelden werden vastgelegd en dat de beeldtraditie van de schilderkunst niet altijd slaafs gevolgd werd, mag nooit vergeten worden dat elke afbeelding slechts een klein fragment toont van een grote en ongelooflijk diverse werkelijkheid.

5.4 La photographie: art et science

Thomas Deprez

De oriëntalistische fotografie is een tak van de vroege fotografische ontwikkelingen die in de brede geschiedenis van het medium fotografie veelal over het hoofd gezien wordt. Toch zijn er de voorbije decennia verdienstelijke pogingen gedaan om de oriëntalistische fotografie terug in ere te herstellen. Een bijzondere bijdrage aan de studie en het verzamelen van dit niche gebied hebben we te danken aan Ken Jacobson. Zijn boek *Odalisques and Arabesques: Orientalist Photography, 1839–1925* (2007) kan gelden als een uitgebreid gedocumenteerde correctie op de geschiedenis van het medium fotografie, waarbij speciale aandacht was voor de bijzondere identiteit van het nichegebied. In 2008 kocht het Getty Research Institute Jacobson's extensieve collectie oriëntalistische fotografie aan, waarvoor een bijzonder onderzoeksdepartement in het leven geroepen werd.

Zoals eerder reeds gesteld, herbergt de oriëntalistische fotografie in zich waarschijnlijk één van de meest duidelijke uitingen van de extreme spanningen die zich in het jonge medium manifesteerden: fotografie is kunst en wetenschap. Deze bipolariteit, inherent aanwezig in zowel het onderwerp van de bevreemdende wereld van de Oriënt als in de bevreemdende waarheidsgetrouwheid van de fotografische techniek, geven de oriëntalistische fotografie dan ook zijn verontrustende aantrekkelijkheid.¹⁴ In wat volgt zetten we twee uitersten tegenover elkaar, in de hoop aan te tonen dat de oriëntalistische fotografie aanspraak kan maken op het herbergen van zowel fotografische documenten als *photographies artistiques*, en de volledige grijsschaal aan fotografische producten die zich hiertussen bevindt. De fotografische collectie van Jean Robie bevindt zich op deze grijsschaal; waarbij vele voorbeelden van het topografisch of archeologische document gerepresenteerd zijn. De droogste documentarische extremen werden niet stevast opgenomen binnen de tentoonstelling, terwijl het aan artistieke uitingen aan het andere extreem in de collectie ontbreekt.

¹⁴ Jacobson, *Odalisques & Arabesques*, p.92.

Het fotografische document

Er is reeds uitvoerig aandacht besteed aan de foto als “document”. Afkomstig van het Latijnse *docere* (onderwijzen) of *documentum* (bewijsstuk), lijkt er geen twijfel mogelijk dat het mechanische proces van de fotografie van bij zijn ontstaan tot op vandaag aanspraak mag maken op deze eigenschap van objectiviteit. Een groot deel van de overgeleverde oriëntalistische fotografie bestaat dan ook uit schijnbaar objectieve beelden van de eeuwenoude architectuur en andere grootse artefacten van glorieuze maar vervlogen tijden. Voorbeelden vinden we in Samuel Bournes foto van Fatehpur Sikri (Cat. 31) of in de stereoscopische foto van de kolossen van Memnon (cat.?). In deze foto zien we, naast de obligatoire menselijke figuur die dienst deed als schaal aanduiding, ook een witte plek op de zijkant van de kolos die vermoedelijk de resten zijn van een gipsafdruk gemaakt om de hiërogliefen te documenteren. Op die manier mogen ook deze ‘foto’s als document’ begrepen worden: afdrukken van een realiteit; ter bewaring, studie, bewondering en verrijking.

Een andere en meer latente vorm van dit documentaire aspect van de oriëntalistische fotografie vinden we terug in sociale hoek, dat echter op vandaag het slagveld geworden is van het post-kolonialistische discours.¹⁵ In de lijn van de inzichtsvolle opmerking van Charles Leslie, dat: “*primitive cultures are to modern thought what classical antiquity was to the Renaissance*”¹⁶, merken we zowel een haast wetenschappelijke benadering van de Oriënt en zijn cultuur, als een meer subjectieve kijk op de zaak. Het voorgaande “topografische” en “archeologische” document, lijkt slechts objectief. Het koloniale oog wordt vanuit de notie van *surveys* erkend, maar het esthetische of artistieke oog lijkt van weinig belang; men is dan ook op vandaag veel sceptischer als het aankomt op het richten van de lens op de lokale bevolking. Nuance is hier gewenst. De foto *Vôte du Rhummel* van de gebroeders Neurdein (Cat. 9), werd in de eerste plaats aan het Parijse publiek gepresenteerd als onderdeel van albums die de Westerling een beeld gaven van Algerije in al diens aspecten. Een duidelijk artistiek zelfbewustzijn dreef de fotograaf er echter toe een laag camerastandpunt in te nemen, met dramatisch effect tot gevolg. De lange sluitertijd die nodig was om het tafereel op de gevoelige plaat vast te leggen, zorgde er dan weer ongewild voor dat een aanvullende, bevreemdende esthetiek zich in de foto verweefde.

¹⁵ Jacobson, *Odalisques & Arabesques*, p.77.

¹⁶ Charles M. Leslie, *Anthropology of folk religion* (New York : Vintage Books, 1960), p.5.

Een voorbeeld van “*social documentation*” vinden we in een andere foto van de gebroeders Neurdein: *Campement des Beni Ramassés* (Cat. 3). Het primitieve van de ongemene Oriënt wordt hier, zoals in vele andere foto’s, tot onderwerp verheven. Dit staat echter niet in de weg dat het kamp van de Beni Ramassé-stam ook effectief bestond en deel uitmaakte van het leven, van het doen en laten, en van het zijn in de Oriënt. Overtuigend bewijsmateriaal vinden we in het feit dat van deze plaats ook andere negatieven bekend zijn uit dezelfde serie, die allen de dagelijkse bedrijvigheid van het kamp in beeld brengen (zie Afb. 1).



Afb. 1: **Neurdein Frères**, *Campement des Beni-Ramassés*. Ca. 1880. In "Volume 1 : Algeria ", Boston Public Library (4098B.104 v1)

Postkolonialistische critici zouden stellen dat de gebroeders Neurdein, van Franse origine, hun lens doelbewust richtten op het zogezegd “primitieve” met als doel de Westerse superioriteit aan te tonen en op deze manier het kolonialisme te legitimeren. Hier kunnen we tegen inbrengen dat de productie van zowel buitenlandse als autochtone fotostudio’s veelal gelijklopend was, wat deze ‘koloniale lens’ grotendeels in vraag stelt. Langs de andere kant wordt de oriëntalistische fotografie vaak bekritiseerd als zijnde, in essentie en enkel en alleen, commercieel van aard.¹⁷ Dit verklaart dan weer de gelijklopende productie van zowel de Westerse als de Oosterse fotograaf, die hoofdzakelijk eenzelfde Westers publiek van toeristen hadden, maar staat een serieuze interpretatie van het haast etnografisch documenteren van de oriëntaalse leefwereld in de weg.

Toch lijkt het mogelijk de oriëntalistische fotografie naar voor te schuiven als een belangrijke stroming binnen de ontwikkeling van een “*Social Documentary School*”. De Oriënt was mede verantwoordelijk voor de vroegste fotografische afbeeldingen van lagere sociale klassen, van arbeiders en ambachtslieden, straatverkopers en bedelaars. Geanimeerde straatscènes werden populair vanaf de jaren 1860, het moment dat de fotografie gradueel de algemene omslachtigheid van zijn proces overwon en de sluitertijd ingekort kon worden. Dat is, vanaf het moment dat de fotografie kon opleven naar zijn belofte van realisme.

¹⁷ Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p.77.

Toch werden deze personages reeds vroeger, in de veiligheid van de studio, in beeld gebracht en gepresenteerd aan de geïnteresseerde Westerse toerist en kunstenaar als “types”: representatieve abstracties van oriëntaalse figuren (Cat. 64). Bij het verlaten van de studio, kon de representatie van *types* zichzelf ook steeds beter indekken tegen het gevaar te vervallen in clichés, zoals duidelijk te zien is in de foto van de Bishti met zijn os (Cat. 35). Fotografie werd binnen de Oriënt ostentatief aangewend als een “record of real people, objects and places.”¹⁸

Een mooi voorbeeld van een straatscène met hoog sociaal documentgehalte vinden we in Cat. 38. We zien de dagelijkse bedrijvigheid in de Impasse Sidi Abdallah in het Algiers van de jaren 1880. Een schaduw snijdt de smalle straat en het beeld doormidden en accentueert de opvallende aanwezigheid van een Westers kind. Blootvoets en in Algerijns gezelschap, trekt het argeloze kind zelfs de aandacht van een kat. Dit nadrukkelijk in beeld brengen van de Westerling in het Oosterse straatbeeld vind men zelden terug in de toenmalige oriëntalistische schilderkunst. In het overgrote deel van de 19^{de} eeuw overschaduwde de schilderkunst de fotografie. Alles wat in de fotografie gebeurde, stond ofwel ten dienste van de schilderkunst, of was er slaafse volgeling van. Daar is waar dit aspect van “*social documentation*” komt bovendrijven als innoverend en cruciaal voor het verdere verloop van de fotografie en zijn ontwikkeling. Toch is het zo, dat de productie van de zogenaamde “types” ingegeven werd door de commerciële vraag hiernaar. Deze vraag kwam zowel van de zijde van toeristen, van geschiedkundigen en etnografen, als van de zijde van kunstenaars die extensieve verzamelingen *types* aanlegden en deze dankbaar aanwendden als hulpstukken bij hun artistieke productie.

De lange sluitertijd en de algemene omslachtigheid van het fotografisch proces komen weer in opspraak indien men stelt dat alle foto’s geposeerd zijn, en dus een artificieel beeld geven van de Oriënt. Cat. 38



Afb. 2: **Neurdein Frères**, *Quartier des Forgerons Arabes*. Ca. 1880. Postkaart

komt dan misschien wel het dichtst bij een snapshot, waardoor het in de blik van de hedendaagse toeschouwer een realistischere indruk maakt; toch kunnen we stellen dat ook al lijken veel personages te poseren dit veelal deels te wijten is aan een natuurlijke en menselijk reactie is op het bewustzijn te worden gefotografeerd. Een voorbeeld vinden we in Cat. 39, die een pittoreske straat van Arabische ambachtslui afbeeldt. Een jonge man zit

¹⁸ Jacobson, *Odalisques & Arabesques*, p.77.

gehurkt en kijkt richting de camera, het hand geheven om het zonlicht uit de ogen te houden. Een andere commercieel uitgegeven foto van de gebroeders Neurdein beeldt diezelfde straat af, hoogstwaarschijnlijk slechts enkele tientallen minuten tevoren (Afb. 2). De jongeman zit reeds op post, maar is zich schijnbaar onbewust van de aanwezige camera. Twee Westerse vrouwen wandelen het *quartier des forgerons* binnen. Het is niet moeilijk zich een verkeerd beeld te vormen over de oriëntalistische fotografie door de wereldwijde dispersie en het weinig globale zicht die we tot op vandaag hebben over deze tak van de vroege fotografische ontwikkelingen.

Een belangrijke aanvulling dient hier gemaakt te worden omtrent de ongelijke representatie van het dagelijkse leven in verschillende landen van de Oriënt. Een beperking bij Moslims en Orthodoxe Joden tegen het afbeelden van mens en dier, zorgde voor een trage intrede van de fotografie in streng Islamitische landen als Marokko en Libië. Daarnaast moet het eveneens gezegd dat de fotografie eerst en vooral voet aan grond kreeg binnen de gekoloniseerde landen, in het bijzonder daar waar de macht van Frankrijk of Engeland het sterkst was. De voorkeur van Britse fotografen ging daarenboven veelal uit naar het allernieuwste procedé waarbij met het gebruik van glasnegatieven de hoogste graad van detail werd nagestreefd.¹⁹ Dit, terwijl de Franse fotografen neigden naar een zachtere focus en een meer artistieke insteek ambieerden.

Hoewel beeldmateriaal van een documentair karakter met een gebrek aan artistieke zelfbewustzijn aanwezig is binnen de oriëntalistische fotografie, lijkt het moeilijk dit te erkennen vanuit een hedendaagse blik. Het is één extreem op het spectrum. Het bevreemdende onderwerp van de Oriënt lijkt ons op vandaag nog steeds te capteren, maar bijzonder moeilijk wordt het wanneer de menselijke figuur in beeld wordt gebracht. We lijken minder wantrouwig wanneer een groep honden reageert op de aanwezigheid van een fotograaf met een esthetisch aantrekkelijk foto tot gevolg (Cat. 48), dan wanneer we een esthetisch aantrekkelijke foto zien als Cat. 40. Een interessante vergelijking is te maken met de foto *Trolley, New Orleans* (1955) van Robert Frank, die wereldberoemd werd als cover voor zijn fotoboek "The Americans" (Afb. 3). Hoewel esthetisch aantrekkelijk, en hoewel de gefotografeerden zich bewust zijn van hun positie als



Afb. 3: Robert Frank, *Trolley, New Orleans*. 1955.

¹⁹ De invloed van John Ruskin, en zijn voorliefde voor het detail en getrouwheid aan de natuur, is onmiskenbaar aanwezig bij de Engelse fotografen en de praktijk van het glasnegatief.

onderwerp van een foto, reageert iedereen personage op een eigenzinnige manier. Dit resulteerde in een interessant document of toonbeeld van de Amerikaanse klassenmaatschappij van de jaren 1950, waarbij de discriminatie op basis van huidskleur ingebed was binnen de organisatie van het dagelijkse leven. Deze sociaal-documentarische foto's hebben echter een belangrijke historische waarde die ons op een aangename manier informeren over het dagelijkse leven van de gewone man.

Het vroege pictorialisme

Langs de andere zijde van de medaille, is een bijzondere plaats toe te kennen aan de oriëntalistische fotografie als voedingsbodem voor een vroege vorm van pictorialisme. Pictorialisme wordt traditioneel gezien als het ostentatief nastreven door de fotografische praktijk van artistieke ambities tijdens de late 19^{de} eeuw en aan het begin van de 20^{ste} eeuw.

Als ultiem doel werd vooropgesteld: *“To free photography from its documentary and technical stranglehold and to use it as a more impressionistic and flexible tool to realize a valid form of artistic expression, much as a painter used paint, brushes and canvas and a sculptor marble, stone and chisels.”*²⁰

Eén van de bijzonderheden van pictorialisme is dan ook het uitbreiden van de fotografische techniek met processen die weinig of geen verband houden met de essentie van het medium. Als men aan pictorialisme denkt, denkt men al rap aan Alfred Stieglitz en zijn fotogravures. Ook in de Oriënt waren fotografen aan het werk die reeds vroeg dit distinctief proces in de hand namen voor de creatie van fotografische kunstwerken (Afb. 4). Indien we pictorialisme in de brede zin



Afb. 4: **Max Junghaendel**, *The Pyramids*, fotogravure (ca. 1892)

beschouwen, komen we in het vaarwater van wat we de Franse School van oriëntalistische fotografie kunnen noemen. De nadruk van de schilder op grote vlakken van licht en schaduw vond zijn fotografische stem in Gustave Le Gray's *“théorie des sacrifices”*. Le Gray, perfectioneur van de calotypie

²⁰ Alfred Stieglitz, *Camera Works. The Complete Photographs 1903-1917* (New York: Taschen, 2008), p.10.

en verwoed voorstander van het papieren negatief, was van oordeel dat: om een “overall effect” te verkrijgen het noodzakelijk was dat de fotograaf af zag van zijn intentie om de realiteit tot in de details vast te leggen.²¹ Dit idee werd ook uitgesproken door Eugène Delacroix. Hij kantte zich tegen het gebruik van glasnegatieven en zette kracht bij aan het idee dat een hogere resolutie resulteerde in een minderwaardig kunstwerk, toen hij stelde:²²

*“Photography would be unbearable if our eyes were as accurate as a magnifying glass; we should see every leaf on a tree, every tile on a roof, and on each tile, the moss, the insects, etc ...”*²³

Het mag duidelijk zijn dat de traditionele notie van pictorialisme slechts ten volle voet aan grond kon krijgen wanneer men de essentie van de fotografische techniek reeds had verkend; dat men reeds van zijn intrinsieke kwaliteit voor het haarfijn weergeven van de realiteit had geproefd; en dus, nadat men algemeen vertrouwd was met de techniek van het glasnegatief, deze sensitiever kon maken (*wet collodion*), en de commerciële sluitknop in gebruik was. Ook het feit dat prints die gemaakt werden van collodionnegatieven voor het merendeel gemaakt werden op het nieuwe, licht *glossy* albuminepapier, waarbij de fotoactieve chemicaliën in de eiwit-emulsie boven het papier dreven, zorgde ervoor dat de fotografie losgekoppeld werd van de textuur van de drager zoals bij de zoutprint en calotypie wel het geval was.²⁴ De papiertextuur werd opnieuw de fotografie binnengebracht door de traditionele pictorialisten, onder andere door hun fotogravures waarbij de foto letterlijk met inkt in het papier gedrukt werd.

De voorgaande discussie tussen Britten en Fransen lijkt slechts een naderhand op te maken discours, en bevindt zich grotendeels op het niveau van de amateurfotograaf. Zoals we al zagen is de oriëntalistische fotografie in grote mate gedefinieerd door zijn commercieel karakter, wat ervoor zorgde dat wanneer grote fotostudio's zich hadden gevestigd en naam hadden gemaakt in de Oriënt in de loop van de jaren 1860, zij zo goed als allemaal werkten met de moderne glasnegatieven, de meest lichtgevoelige collodions en snelste ontspanners. Deze nadruk op de technische zijde had echter een stilistische tegenpool, waarbij bepaalde fotografen sterk gingen inzetten op een uitgepuurde compositie; het documentarische aspect overstijgend door een sterk artistiek zelfbewustzijn van de fotograaf. Dit is niet

²¹ Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p.25.

²² Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p. 25.

²³ Zoals geciteerd in Jacobson, *Odaliques & Arabesques*, p.25.

²⁴ Ibid., p.26.

verwonderlijk aangezien een groot deel van de vroege fotografen hoofdzakelijk opgeleid waren als kunstenaars, andere waren dan weer van nature uit begiftigd met een 'goed oog'.

In de tentoonstelling zijn twee foto's opgenomen van de hand van Emile Béchard; waarvan de eerste al even kort aangehaald is (Cat. 48). "Marchand d'eau" (Cat. 58) mag dan wel van een documentarisch onderschrift voorzien zijn, de documentarische lading is lang niet zo groot als bij Cat. 48. Als bij een genreschilderij beeldt het een alledaags tafereel uit op een artificiële manier; gekunsteld of kunstmatig, daar waar kunst aan te pas komt. Twee andere foto's (Cat. 59 en 60), die tot op vandaag zonder toeschrijving zijn gebleven, kunnen we hierlangs plaatsen en geven blijk van eenzelfde artistiek zoeken naar uitgepuurde composities en een sterke lichtwerking.

Het ontbreken van een betitelend onderschrift perkt hun mogelijke status als document in. Dit geldt in het bijzonder voor Cat. 60, waarbij wel tot op zekere hoogte *types* worden gepresenteerd, maar hun onderlinge relatie willekeurig lijkt door het gebrek aan interactie. Cat. 59 heeft dan weer een duidelijk onderwerp: waterdraagsters bij de waterput als *type*, maar verdient in de context van artistieke afbeeldingen van de Oriënt een diepgaandere analyse. De waterdraagster kreeg een belangrijke, doch paradoxale, plaats binnen het Oriëntalisme. Ze werd enerzijds het toonbeeld voor vrouwelijke schoonheid en sensualiteit (Afb. 5), terwijl ze anderzijds in de harten van de vrome christen het beeld opriep van de Bijbelse vrouw Rebbecca. Rebbecca, die schone maagd, die door God werd uitverkoren als vrouw voor Isaac, zoon van Abraham en erfgenaam van het Beloofde Land. Oriëntalistische kunstenaars vonden op Egyptische bodem en in het dagdagelijks gebeuren van het halen van water aan



Afb. 5: **Arthur Hill**, *An Egyptian Water Carrier* (1881)

de put, een nieuw vehikel voor de presentatie van religieuze taferelen; of, een nieuw vehikel voor de presentatie van het erotische onder het mom van het religieuze. De alomtegenwoordigheid binnen de oriëntalistische kunst van de interpretatie van een waterdraagster als de Bijbelse Rebecca, dwingt ons even stil te staan bij de mogelijkheid dat deze onderliggende betekenis ook impliciet aanwezig is binnen de oriëntalistische fotografie.

5.5 De fotografie van oriëntaalse personen

Leen Steenberghs

In de tweede helft 19^{de} eeuw kon men personen enkel fotograferen als deze stilstonden voor de camera. Er waren al grote verbeteringen gemaakt in zake sluitertijd in vergelijking met de eerste decennia. De belichtingstijd werd van uren herleid tot minuten en seconden.²⁵ Maar het was nog geen snapshot-techniek, als men bewoog was dit zichtbaar in het eindresultaat. De foto werd dan gecatalogiseerd als mislukt aangezien fotografie de status had van 'de werkelijkheid tot in het kleinste detail vast te leggen'.²⁶ De personen in het beeld weten dat ze gefotografeerd worden. Ze nemen dus allemaal een pose aan, het is deze pose die het beeld van betekenis voorziet.

In een eerste groep van foto's, de portretten van sultans en individuen uit de hogere sociale klasse, wordt er eerlijk getoond dat de personen zich in een pose bevinden. Ze presenteren zichzelf voor de mogelijke toeschouwers van de foto. Met deze foto's willen ze hun klasse, status en rijkdom etaleren zoals ook de gewoonte was in de Westerse samenleving.²⁷ Deze rijke gemeenschap had een nauw contact met het Westen. Er waren enkelen die een Westerse fotograaf in dienst namen,²⁸ de fotografie promootte. En er zijn ook voorbeelden van sultans die het Westen zelf gingen ontdekken en zich hierdoor lieten inspireren.

Zo ook de Sultan van Zanzibar, Seyyid Bargash bin Said, hij reisde in 1875 naar Londen.²⁹ Tijdens zijn verblijf in de stad liet hij bij de studio Maull & Co. zijn portret nemen (Cat. 63). De sultan zit in een stoel die diagonaal geplaatst is tegenover de camera, de gebruikelijke positie in een portret sinds de zestiende eeuw.³⁰ Achter hem staat een tafel en om zijn middel draagt hij een rijkelijk versierde Khanjar, zijn mantel en tulband zijn gemaakt uit kleurrijke stoffen met borduurwerk.³¹

²⁵ Alma Davenport, *The history of Photography: An Overview*, (The University of New Mexico Press, 1999), Pg. 18

²⁶ Jill Markwood, 'Photography's Influence on Painting', In: *Agora Journal*, (Lynchburg College, 2010), Pg. 3

²⁷ Audrey Linkman, *The Victorians: Photographic Portraits*, (I. B. Tauris: NY, 1993), Pg. 107

²⁸ Trish Greene, *The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire*, (University of Mary Washington, 2011), Pg. 4

²⁹ Christiane Bird, *The Sultan's Shadow: One Family's Rule at the Crossroads of East and West*, (The Random House: NY, 2010), Pg. 310

³⁰ Karolien de Clippel, 'Het Vlaamse portret van de zestiende eeuw', In: *Vlaanderen*, Jg. 48 (Christelijke Vlaams Kunstverbond: Tielt, 1999), Pg. 126

³¹ Christiane Bird, *The Sultan's Shadow: One Family's Rule at the Crossroads of East and West*, Pg. 310

Deze foto en enkele andere portretten zijn gemaakt op formaat van de carte-de-visite, ongeveer 9x6 cm. De carte werd ontdekt rond 1850 en voornamelijk gebruikt voor portretten. Door het kleine formaat en de lage kost voor verschillende drukken was het ideaal voor commerciële doeleinden. Het werd de mode om cartes van familieleden en beroemdheden uit alle hoeken van de wereld te verzamelen.³² Rond 1880 zal de carte-de-visite worden vervangen door een nieuw formaat namelijk dit van de Cabinet Card. Dit formaat is 14x10cm. Hierop is dus meer ruimte en men moet nu ook gaan nadenken over de invulling van deze extra ruimte. De personen werden toen gefotografeerd tegen een geschilderde achtergrond en met verschillende andere rekwisieten zoals een kolom, een kleine omheining, etc.³³

Beide formaten werden in het Oosten gebruikt voor het produceren van souvenirs om te verkopen aan de vele toeristen. Maar deze beelden van de Oriënt tonen geen portretten van individuen maar stereotypes uit het Oosten. Hierin zijn etnische en beroepsmatige types in te onderscheiden.³⁴ Enkele voorbeelden hiervan zijn de *'Negerin'* (Cat. 67), de *'Tamil' vrouw* (Cat. 71), de *handelaar in struisvogelveren* (Cat. 64) en de *vegers* (Cat. 61). In deze beelden wordt het geposeerde minder geapprecieerd en gaat men proberen de pose te elimineren uit het beeld. De personen zijn bezig met een handeling en/of eerder gericht van de camera weg. Maar dit werd niet altijd met evenveel succes uitgevoerd. In verschillende foto's zien we personen stiekem naar de camera kijken (Cat. 61 & 84).

Bij het onderscheiden van verschillende etnische groepen werd er veel aandacht besteed aan de typische klederdracht. Dit komt aan de ene kant doordat het Westen hierin een grote interesse toonde. De Westerse toeristen lieten zichzelf ook afbeelden in de typische kostuums van de Oriënt.³⁵ Aan de andere kant dacht men aan de vele kunstenaars onder de toeristen. Gedurende een reis door de Oriënt hadden de kunstenaars niet veel mogelijkheid om te schetsen. Daarom begonnen ze de fotografie te gebruiken als hulpmiddel. Dit zowel voor de detaillering van de klederdracht juist te krijgen als voor het overnemen van bepaalde poses die in het idee van de Oriënt versterken.³⁶

³² John Plunkett, 'Carte-de-visite', In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography: A-I*, Vol. 1, Ed. John Hannavy, (Taylor & Francis: Londen, 2008), Pg. 276

³³ William B. Becker, 'Cabinet Card', In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography: A-I*, Vol. 1, Ed. John Hannavy (Taylor & Francis: Londen, 2008), Pg. 233-234

³⁴ Michelle Woodward, 'Between Orientalist Clichés and Images of Modernization', In: *History of Photography*, Vol. 27, Nr. 2 (Taylor & Francis: Londen, 2003), Pg. 364

³⁵ Giorgio Riello, 'Imperial Lives: Two children in Asian Clothes', In: *Journal of the History of Childhood and Youth*, Vol. 6, Nr. 2, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013), Pg. 199-200

³⁶ Elizabeth J. DeVito, *Orientalism and the Photographs of Eugène Delacroix: An Exploration of Vision, Identity, and Difference in Nineteenth Century France*, (Master thesis, College of Fine Arts of Ohio University, 2011), Pg. 34

De klederdracht speelde ook een grote rol in de Islamitische controle van enkele landen van Noord-Afrika zoals Marokko, Tunesië en Algerije. Deze landen hadden ook een grote gemeenschap van Joden en Christenen, zij leefde onder het *Dhimmi-systeem*. De niet-islamitische gemeenschappen moesten zich niet bekeren maar kregen wel de laagste positie in de sociale hiërarchie. Ze moesten ook verschillende rechten laten vallen en werden bepaalde regels voorgeschreven. Een van deze regels ging over de klederdracht omdat men de verschillende gemeenschappen uit elkaar moest kunnen houden. Toch was de Christen-Islam relatie veel beter als deze met de Joden, die ook nog gediscrimineerd werden door de Christenen.³⁷ De Joden kregen veel te verduren en werden voortdurend belachelijk gemaakt, zo ook in de fotografie (Cat. 83 & 84). In deze twee gevallen spreken we niet van een type maar van een cliché.

De Oriënt zoals we deze zien in de fotografie is meestal een geconstrueerde waarheid. Alle beelden buiten de portretten zijn gebaseerd op ideeën die komen vanuit het Westen. Er wordt vooral gezocht naar stammen met erotische connotaties of met een grote religieuze waarden. Om aan te tonen dat het Oosten nog een primitieve leefstijl hanteert die in contrast staat met de eigen leefstijl.

³⁷ Bat Ye'or, 'Dhimmitude: Jews and Christians Under the Islam', In: *Midstream Magazine*, februari-maart, (Theodor Herzl Foundation Inc. : NY, 1997), Pg. 9-12

6

Lijst van tentoongestelde kunstwerken

Cat. 1	Anoniem	<i>De dokken in de haven van Algiers (Algerije)</i>	ca. 1870
Cat. 2	Anoniem	<i>Panorama van Aden (Jemen)</i>	ca. 1870
Cat. 3	Neurdein Frères	<i>Campement des Beni Ramassés (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 4	Pompeo Pozzi	<i>Interieur van de Duomo van Milaan (Italië)</i>	ca. 1870
Cat. 5	Antonio Perini	<i>Toerist in een gondola voor de Campanile...</i>	ca. 1860
Cat. 6	Pascal Sébah	<i>Vue d'une partie du Caire (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 7	Abdullah Frères	<i>Mosquée de Dolma-Bagtché (Turkije)</i>	ca. 1895-1900
Cat. 8	Anoniem	<i>Cascade de Sidi-Mécid (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 9	Neurdein Frères	<i>Vôte du Rhummel (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 10	G. A. Escher	<i>Waterbassin te Aden (Jemen)</i>	1873
Cat. 11	Neurdein Frères	<i>Hammam Meskoutine (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 12	Anoniem	<i>Panorama van Constantine (Algerije)</i>	ca. 1870
Cat. 13	Anoniem	<i>Panorama van Biskra (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 14	J.-T. Geiser	<i>De haven van Algiers (Algerije)</i>	ca. 1860
Cat. 15	W. Agius	<i>De ingang van de grote haven (Malta)</i>	ca. 1870
Cat. 16	Neurdein Frères	<i>Gorges du Sierroz, Aix-les-Bains (Frankrijk)</i>	ca. 1880
Cat. 17	Anoniem	<i>De kabelspoorweg van Cerritet (Zwitserland)</i>	ca. 1870
Cat. 18	Anoniem	<i>Oase van El Kantara, Biskra (Algerije)</i>	ca. 1874
Cat. 19	Anoniem	<i>Panorama van Genève (Zwitserland)</i>	ca. 1870
Cat. 20	Tancredè Dumas	<i>Palestijnse vrouw</i>	ca. 1870
Cat. 21	Anoniem	<i>Route de la Grande Chartreuse (Frankrijk)</i>	ca. 1870
Cat. 22	Anoniem	<i>Toerist uitgerust voor safari (India)</i>	ca. 1880
Cat. 23	Anoniem	<i>Minakshi Sundareshvara Tempel (India)</i>	Ca. 1870

Cat. 24	Francis Frith	<i>Harmandi Sabih, ook wel Darbar Sahib (India)</i>	ca. 1870
Cat. 25	Thomas A. Rust	<i>Benares (India)</i>	ca. 1880
Cat. 26	Anoniem	<i>Samadhi of Ranjit Singh, Lahore (Pakistan)</i>	ca. 1870
Cat. 27	Anoniem	<i>Basiliek van San Marco, Venetië (Italië)</i>	ca. 1860
Cat. 28	George Craddock	<i>Wazir Khan Mosquée, Lahore (Pakistan)</i>	ca. 1870
Cat. 29	Anoniem	<i>Wackwalla Bungalow, Galle (Sri Lanka)</i>	ca. 1870
Cat. 30	Anoniem	<i>Heilig Bassin en Mariamman Tempel (India)</i>	ca. 1870
Cat. 31	Samuel Bourne	<i>Diwan-i-Khas of Hall of Audience (India)</i>	ca. 1870
Cat. 32	Antonio Beato	<i>Tombes van de Kaliefen, Cairo (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 33	Bourne & SIP Studio	<i>Opgetuigde olifant (India)</i>	ca. 1874-1876
Cat. 34	Anoniem	<i>Olifant met verzorger (India)</i>	ca. 1875
Cat. 35	Anoniem	<i>Bhishti of waterdrager (Sri Lanka)</i>	ca. 1870
Cat. 36	Anoniem	<i>Indische Krishna koe (India)</i>	ca. 1880
Cat. 37	Anoniem	<i>Toerist in de straten van Cairo (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 38	Anoniem	<i>Impasse Sidi Abdallah, Algiers (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 39	Neurdein Frères	<i>Quartier des Forgeron Arabes (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 40	Emile Béchard	<i>Barbier, Cairo (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 41	Anoniem	<i>Café Turc (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 42	Sébah & Joaillier	<i>Café Turc, Istanbul (Turkije)</i>	ca. 1890
Cat. 43	Sébah & Joaillier	<i>Paysans turcs, arrivés à Brousse (Turkije)</i>	ca. 1890
Cat. 44	Sébah & Joaillier	<i>Café Turc à Pounar-Bachi, Brousse (Turkije)</i>	ca. 1890
Cat. 45	Sébah & Joaillier	<i>Chariots Turcs halts, Istanbul (Turkije)</i>	ca. 1890
Cat. 46	William L. H. Skeen	<i>De weg van Colombo naar Galle (Sri Lanka)</i>	ca. 1870
Cat. 47	Anoniem	<i>De Oasis El Kantara, nabij Biskra (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 48	Sébah & Joaillier	<i>Groupe de chiens (Turkije)</i>	ca. 1890
Cat. 49	Anoniem	<i>Straatsscène in Biskra (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 50	Claude-Joseph Portier	<i>Vallei van Oued-Kébir, Blidah (Algerije)</i>	ca. 1870
Cat. 51	Pascal Sébah	<i>Rotsen van Konosso, nabij Phylae (Egypte)</i>	ca. 1880

Cat. 52	Anoniem	<i>School in Biskra (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 53	Anoniem	<i>Rue de la Mer Rouge in de Kasbah (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 54	Anoniem	<i>Rue Ximenes in de Kasbah, Algiers (Algerije)</i>	ca. 1880
Cat. 55	J. Mouttet	<i>Mosquée El-Djedid, Algiers (Algerije)</i>	ca. 1870
Cat. 56	Anoniem	<i>Het drogen van koeienmest (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 57	Sébah & Joaillier	<i>Vrouwen op de begraafplaats Eyoub (Turkije)</i>	ca. 1890
Cat. 58	Emile Béchard	<i>Waterverkoper, Cairo (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 59	Anoniem	<i>Waterdraagsters, Cairo (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 60	Anoniem	<i>Straatscène, Cairo (Egypte)</i>	ca. 1870
Cat. 61	Anoniem	<i>Onze bedienden, Mehters (vegers) (India)</i>	s.d.
Cat. 62	Anoniem	<i>Jemenitisch stamhoofd (Jemen)</i>	s.d.
Cat. 63	Mauil & Co.	<i>Seyyid Barghash Bin Said, sultan van Zanzibar</i>	1875
Cat. 64	Anoniem	<i>Joodse handelaar van struisvogelveren</i>	s.d.
Cat. 65	Anoniem	<i>Grieks kostuum</i>	ca. 1880
Cat. 66	Anoniem	<i>Etnogr. portret van een Jemenitische vrouw</i>	s.d.
Cat. 67	Anoniem	<i>Etnogr. portret van een "Negerin"</i>	s.d.
Cat. 68	Anoniem	<i>Boeddhistische priester (Sri Lanka)</i>	s.d.
Cat. 69	Tancrède Dumas	<i>Moueddin</i>	ca. 1880
Cat. 70	Anoniem	<i>Mormoon (Sri Lanka)</i>	s.d.
Cat. 71	Charles T. Scowen	<i>Tamil vrouw (Sri Lanka)</i>	ca. 1875
Cat. 72	Anoniem	<i>Studioportret van een vrouw... (Tanzania)</i>	s.d.
Cat. 73	Anoniem	<i>Studioportret van een vrouw... (India)</i>	s.d.
Cat. 74	Anoniem	<i>Cliché van de Joodse van Tunis</i>	s.d.
Cat. 75	Anoniem	<i>Studioportret van een jonge vrouw</i>	s.d.
Cat. 76	Anoniem	<i>De Maharajah van Bhavnagar... (India)</i>	ca. 1880
Cat. 77	Willoughby W. Hooper	<i>Slachtoffers van de hongersnood (India)</i>	ca. 1876-1878
Cat. 78	Anoniem	<i>Studioportret van een Indische man...</i>	s.d.
Cat. 79	Emilio Beauchy	<i>Manuel García Cuesta, alias El Espartero</i>	ca. 1885-1894

Cat. 80	Anoniem	<i>Studioportret van een jonge man (Egypte)</i>	s.d.
Cat. 81	Tancrède Dumas	<i>Studioportret van een jonge Libanese vrouw</i>	s.d.
Cat. 82	Anoniem	<i>Drie vrouwen van de Tribu des Ouled Naïl</i>	ca. 1880
Cat. 83	Anoniem	<i>Cliché van de Jood van Tunis</i>	s.d.
Cat. 84	Anoniem	<i>Cliché van een Joodse vrouw</i>	ca. 1880-1890

Catalogusfiches

In het laatste onderdeel van dit document zijn de afbeeldingen opgenomen van alle foto's in de tentoonstelling. Onder deze afbeeldingen bevinden zich (telkens wanneer dit mogelijk was) de toeschrijving, titel en afmetingen. Hierbij dient vermeld te worden dat er in de collectie van de *Fondation Jean Robie* tot nog toe geen enkel werk met zekerheid was toegeschreven en er bovendien geen bruikbare fiches met titels of afmetingen bestonden. Het gevoerde onderzoek kan dan ook een aanzet betekenen voor een catalogeren van alle foto's in de collectie van de *Fondation*.

Over de staat van bevinding van de foto's, achten wij ons niet in staat uitspraken te doen. Het moet wel gezegd dat vele van deze foto's zich niet in opperbste staat bevinden en dus wel zouden varen bij restauratie. De collectie zou ook verzameld kunnen worden in een systeem die hun verdere conservatie ten goede komt. Het lijkt ons dat alle opgenomen foto's geprint zijn volgens het albumineproces, maar wederom onthouden wij ons van dergelijke uitspraken door een gebrek aan technische kennis.

De dateringen zijn hoofdzakelijk gedaan op basis van een kennis opgebouwd doorheen het onderzoek, over bestaande foto's met eenzelfde onderwerp, thema of manier van kijken. Ze werden getoetst aan het oeuvre van de respectievelijke fotografen indien zij een toeschrijving hebben, en moeten begrepen worden als een ruwe schatting waarbij ca. 1870 staat voor 'in de loop van de jaren 1870'. Er werd ook gekeken naar de chronologie van Robies reizen, waarbij er vanuit gegaan werd dat deze foto's hoofdzakelijk ter plaatse aangekocht zijn.

Bepaalde foto's kregen een bijkomende tekst, die duiding moet geven aan het onderwerp, en op deze manier een uitdiepende factor kan zijn in het verhaal over oriëntalistische fotografie. Er werd gepoogd zoveel mogelijk relevante informatie te verzamelen, die eveneens de diverse terreinen aanduid waarin onderzoek werd gedaan. De catalogusnummers werden in de rechterbovenhoek geplaatst zodoende gemakkelijk te kunnen bladeren op catalogusnummer.



Anoniem

De dokken in de haven van Algiers (Algerije)

ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 194 x 254 mm
- Drager : 246 x 321 mm

Een monumentale herstructurering van de haven van Algiers, onder Frans bewind, moest de stad klaarstomen voor de moderne tijd.



Anoniem

Panorama van Aden (Jemen)

ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 173 x 432 mm
- Drager : 357 x 509 mm

Het naast elkaar kleven van twee albumen prints om een panorama te creëren, duidt de reeds vroege interesse aan van fotografen om hun medium te overstijgen. Deze innovatie was een poging om landschappen en vergezichten (of panorama's) in hun totaliteit te presenteren. Hiervoor dienden ze het kenmerkende aspect van de fotografie, die een deel uit de realiteit snijdt, te omzeilen.

In 1839 veroverden de Britten Aden, dat een strategisch bastion werd voor de handelsroutes naar India, Zanzibar en het Suezkanaal.



Neurdein Frères

Campement des Beni Ramassés, Constantine (Algerije)

ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 119 x 177 mm

- Drager : 420 x 520 mm

Gesigineerd, getiteld en genummerd in negatief :

“166, Constantine. – Campement des Beni Ramassés., ND”

Uit dezelfde reeks negatieven werden ook postkaarten uitgegeven.

(Zie: Catalogustekst “La photographie: art et science” Afb. 1)



Pompeo Pozzi (1817-1888)

Interieur van de Duomo van Milaan (Italië)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 207 x 152 mm

- Drager : 333 x 244 mm

Droogstempel op drager :
"Fotografia POZZI Milano"





Antonio Perini (1830-1879)

Toerist in een gondola voor de Campanile di San Marco en het Palazzo Ducale, Venetië (Italië)

Ca. 1860

Afmetingen :

- Foto : 214 x 331 mm

- Drager : 315 x 477 mm

Droogstempel op drager :
"Istituto Fotografico A. PERINI Venezia"



Droogstempel Antonio Perini ca. 1860.
Private Collection of Robert G. Hill,
Toronto, Ont. [Acc: 705 (LL/30676)]
Op : *Palazzo Tiepolo, Venice.*





Pascal Sébah (1823–1886)

Vue d'une partie du Caire (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 256 x 338 mm
- Drager : 420 x 520 mm

Gesigneerd, getiteld en genummerd in negatief :
"No. 6. Vue d'une partie du Caire, P. Sebah Phot."

Cat. 6

De prominent in beeld gebrachte koepel en minaret behoren tot de mosquée-mausoleum van Khayrbak. Deze werd in 1502 gebouwd door Emir Khayrbak Melbay El- Mahmudy, toenmalig *vicerooy* of regent van Aleppo. In de strijd van de Ottomanen om Egypte over te nemen van de Mamluk, spande Khayrbak van binnenuit samen met de Ottomanen. Hij verraadde de Sultan al-Ghuri, en werd door de overwinnende Ottomanen benoemd als *vicerooy* van Egypte.



Abdullah Frères

Mosquée de Dolma-Baghtché, Istanbul (Turkije)

Ca. 1895-1900

Afmetingen :

- Foto : 196 x 258 mm
- Drager : 315 x 485 mm

Gesigneerd, genummerd en getiteld in negatief :
"Abdullah Frères, 359, Mosquée de Dolma-Baghtché"

De gebroeders Abdullah waren oorspronkelijk van Armeense origine. Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) en Kevork (1839-1918). Ze bekeerden zich tot de Islam rond 1895, waarna ze de achternaam Abdullah aannamen. In 1863, benoemde Sultan Abdulaziz de Abdullah Frères als de officiële fotografen van het hof, en Buitengewone Kunstenaars van de Stad.



Anoniem

Cascade de Sidi-Mécid, Constantine (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 207 x 264 mm

- Drager : 271 x 358 mm

Getiteld en genummerd op negatief :

“Constantine. No. 50, Cascade de Sidi-Mécid”



Neurdein Frères

Voute du Rhummel, Constantine (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 187 x 120 mm

- Drager : 324 x 251 mm

Gesigneerd, getiteld en genummerd in negatief :

“161, Constantine. — La Voute du Rhummel., ND”



George Arnold Escher (1843 - 1939), toegeschreven aan

Waterbassin te Aden (Yemen)

augustus 1873

Afmetingen :

- Foto: 248x184 mm

- Drager: 510x357 mm

Cat. 10

George Arnold Escher was een Nederlandse ingenieur en buitenlandse adviseur van de Japanse regering, van september 1873 tot juli 1878, tijdens de Meiji-periode. Hij is vooral bekend als vader van Maurits Cornelis Escher, de Nederlandse graficus, en heeft tijdens zijn reizen en zijn verblijf in Japan ook veel gefotografeerd. Hoewel hij slechts een amateurfotograaf was, die op sporadische basis de fotografie gebruikte als werkinstrument, getuigt het album die hij samenstelde in 1873 van een esthetische kwaliteit en een goed oog voor compositie. Het feit dat deze foto zich in de collectie van Robie bevindt betekent dat Escher zijn fotografische oeuvre ook commercieel verspreidde, maar daaromtrent is weinig of niets bekend.

Over de originele constructie van de zogenaamde Cisternes van Tawila is eveneens zo goed als niets bekend. Ze werden in 1854 per toeval ontdekt door een Britse Luitenant, volledig bedolven onder brokstukken van het omringende gebergte, waarna ze opgegraven en hersteld werden door de Britse regering. Ze zouden eeuwenlang de stad Aden beschermd hebben tegen periodieke overstromingen.



Neurdein Frères

Hammam Meskoutine – Cascade d'Eau Chaude, Guelma (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 280 x 220 mm

- Drager : 358 x 270 mm

Gesigineerd, getiteld en genummerd in negatief :

"227, Hammam Meskoutine. – Cascade d'Eau Chaude, ND. Phot., 227"



Anoniem

Panorama van Constantine (Algerije)

ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 190 x 253 mm
- Drager : 248 x 325 mm



Anoniem

Panorama van Biskra (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 193 x 253 mm

- Drager : 251 x 327 mm



Jean-Théophile Geiser (1848 - 1923)

De haven van Algiers (Algerije)

Ca. 1860

Afmetingen :

- Foto : 170 x 254 mm

- Drager : 244 x 326 mm

Literatuur:

Mohamed-Sadek Messikh, *L'Algérie des premiers photographes* (2012) Le Layeur Editions [ISBN : 978-2-915126-04-4]



W. AGIUS

De ingang van de grote haven, Malta

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 188 x 255 mm
- Drager : 269 x 358 mm

Gesigneerd en getiteld in negatief :

“Entrance of the great harbour, Malta, W. AGIUS PHOTO”



Neurdein Frères

Gorges du Sierroz, Aix-les-Bains (Frankrijk)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 190 x 120 mm
- Drager : 320 x 247 mm

Gesigneerd, getiteld en genummerd in negatief :

“ 160, Gorgesdu Sierroz, ND Phot.”



Anoniem

De kabelspoorweg van Cerritet naar Glion (Zwitserland)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 266 x 160 mm
- Drager : 354 x 268 mm

Getiteld op drager



Anoniem

Oase van El Kantara, Biskra (Algerije)

1874

Afmetingen :

- Foto : 213 x 271 mm

- Drager : 271 x 358 mm

Gedateerd en getiteld in negatief (r.o.) : "1874 OASIS D'EL KANTARA"

De oase van El Kantara was in de 19^{de} eeuw al een belangrijke toeristische attractie in de woestijn die Biskra omringt. In deze oorspronkelijk Romeinse nederzetting werden resten van de antieke oudheid teruggevonden. De grootste trekpleister is de Romeinse brug. Er werd al snel een spoorweg aangelegd die deze afgesloten oase verbond met de buitenwereld, en zo de instroom van toeristen vergemakkelijkte.



Anoniem

Panorama van Genève (Zwitserland)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 213 x 273 mm

- Drager : 316 x 485 mm

Getiteld en genummerd in negatief :

"341 Genève / Panorama"

De *Pont du Mont-Blanc* is prominent in beeld gebracht, en leidt het oog naar de moderne stad. Het ormingende gebergte van de Haut-Jura torend boven de stad uit, en werd van een bijkomende dramatische lading voorzien door het fotonegatief te bewerken. De subtiele beeldmanipulatie, met name het opgeschilderde gebergte linksboven, geeft een grafische noot aan het geheel, dat aan realiteitszin moest inboeten.



Tancrède R. Dumas (1830-1905), oorspronkelijk

Palestijnse vrouw

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 240 x 164 mm

- Drager : 495 x 360mm

Genummerd in negatief : "No. 270."

Cat. 20

De foto werd toegeschreven aan Tancred Dumas op basis van een afdruk van het originele negatief, met het droogmerk van de studio, en de distinctieve manier van nummeren (zie bijlage). Dit exemplaar is echter met grote waarschijnlijkheid een gepirateerde afbeelding. In het commerciële circuit van de 19^{de} eeuwse fotografie was piraterij een veelvoorkomende praktijk bij kleinere fotostudio's. Zo trachtten ze overeind te blijven in de concurrentie met grote namen als de Studio Dumas in Beirut. Er zijn meerdere samenwerkingsverbanden vastgesteld tussen Dumas en Maison Bonfils, maar hierbij moest de esthetische kwaliteit van de foto's niet inboeten. Dit exemplaar is waarschijnlijk een foto gemaakt van een Dumas print, waarbij de achtergrond werd uitgesneden zodoende het droogmerk van de studio te verwijderen. Deze foto van een foto werd dan opnieuw geprint met een neutrale achtergrond. Dit knip-en-plakwerk zorgde voor het manieristisch ogende resultaat.



Tancred R. Dumas

Palestijnse vrouw

Ca. 1870

Genummerd in negatief: "No.270"

Droogmerk (l.b.): "T. R. Dumas"



Anoniem

Route de la Grande Chartreuse (Frankrijk)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 165 x 117 mm

- Drager : 320 x 245 mm

Door beeldmanipulatie, knip-en-plakwerk waarbij koeien in het beeld werden gebracht, werd waarschijnlijk getracht een meer pittoresque setting te creëren.



Ware grootte

Anoniem

Toerist uitgerust voor safari (India)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 140 x 100 mm

- Drager (collage) : 497 x 358 mm

Gemonogrammeerd (r.o.) : "DY"

Cat. 22

Deze foto draagt rechtsonder een schijnbaar monogram *DY*, maar kon niet toegeschreven worden. Ze werd ogenschijnlijk gebruikt door Jean Robie als basis voor een schilderij waarop hij zichzelf afbeeldde als de expeditieleider.





Anoniem

Minakshi Sundareshvara Tempel, Madurai (Tamil Nadu, India)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 229 x 283 mm

Van Jean Robie's verblijf in Madurai (India) kennen we ook een schilderij die de baders afbeeldt in de Minakshi Sundareshvara Tempel.





Francis Frith (1822-1898)

Harmandir Sahib, ook wel Darbar Sahib (Gouden Tempel) met de gotische klokkentoren in opbouw, Amritsar (Punjab, India)

Ca. 1870 (1862-1874)

Afmetingen :

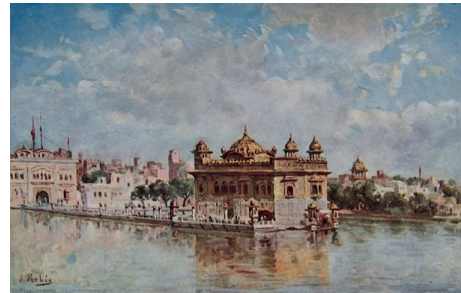
- Foto : 163 x 215 mm
- Drager : 280 x 380 mm

Genummerd en getiteld in negatief : "3137. Golden Temple: Umritsur"
Droogstempel "Frith's Series" (l.o.)

Cat. 24

De Britse heerschappij over India van 1858 tot 1927 bracht ook een nieuwe visie voor Amritsar met zich mee. Dit nieuwe bewind oefende een sterk Europees cultureel imperialisme uit, dat gekenmerkt wordt door de tragische sloop van het “Lost Palace” door de Britse autoriteiten en de bouw van een klokkentoren op die plek, die de Darbar Sahib en het panorama van Amritsar vanaf dan domineerde. De bouwwerken begonnen in 1862 en werden voltooid in 1874. Ontworpen door John Gordon, ‘Municipal Chief Engineer of Amritsar’, was deze klokkentoren geheel in lijn met de traditioneel gotische baksteenarchitectuur. Dit in tegenstelling tot vele andere Britse bouwprojecten in India, die veelal traditionele Oosterse elementen incorporeerden in hun architectuur. Deze doorn in het oog van de Sikh’s zou nog zo’n 70 jaar lang de Darbar Sahib en het panorama van Amritsar domineren.

Jean Robie maakte tijdens zijn verblijf in Amritsar ook een schilderij van de Darbar Sahib, waarbij hij moedwillig de gotische klokkentoren uit het beeld filterde.





Thomas A. Rust

Benares (India)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 278 x 210 mm

Gesigneerd en genummerd in negatief : "Rust 108"





Anoniem, met gouache bewerkt door Jean Robie

Samadhi of Ranjit Singh, Lahore (Pakistan)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 168 x 213 mm

- Drager : 250 x 322 mm

Deze foto werd door Jean Robie bewerkt met gouache. Het illustreert op effectieve wijze de actieve manier waarop de schilder omging met het medium fotografie, en kan gelden als representatief voor de artistieke praktijk in de tweede helft van de 19^{de} eeuw.



Anoniem

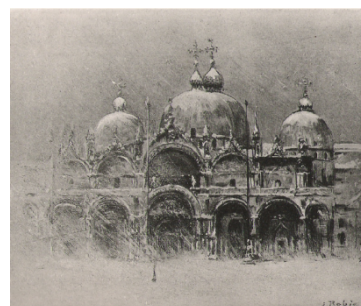
Basiliek van San Marco, Venetië (Italië)

Ca. 1860

Afmetingen :

- Foto : 252 x 333 mm

- Drager : 314 x 475 mm





George Craddock (ca. 1859 – 1934)

Wazir Khan Mosquée, Lahore (Pakistan)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 236 x 395 mm
- Drager : 358 x 510 mm

Gesigneerd en genummerd in negatief (r.o.) : “Craddock 318”

Deze foto maakt deel uit van de *Bellew Collection of Architectural Views*. Jean Robie baseerde zich duidelijk op deze foto voor een visuele bijdrage aan zijn literaire werk. Hij doorbrak de objectiviteit van de foto door het weglaten van het voorplan aan de rechterkant, dat werd vervangen door een dramatische stoet van mensen en olifanten. Tussen de minaret en de mosquée werden ook koepels toegevoegd.





Anoniem

Wackwalla Bungalow, Galle (Sri Lanka)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 190 x 269 mm

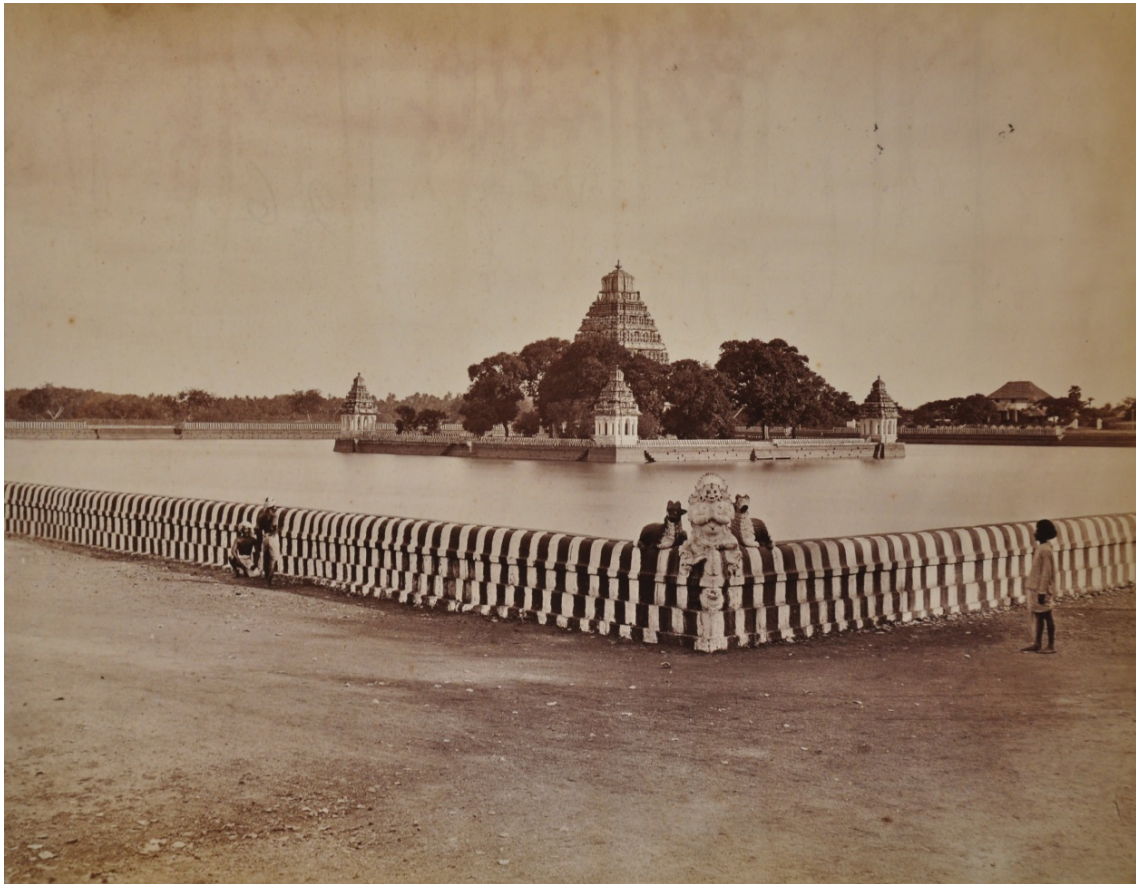
- Drager (collage) : 454 x 325 mm

Genummerd op de foto (r.b.) in blauwe pen : "4"

Getiteld op drager : "Ceylon - Galle Wackwalla Bungalow"

De Wackwalla Bungalow was rond de jaren 1880 reeds een bekende toeristische trekpleister geworden door het uitzicht dat men er genoot van *Adam's Peak* en het omringende Ceylonees gebergte.





Anoniem

Het Heilig Bassin of Vandiyur Mariamman Teppakulam en de Vandiyur Mariamman Tempel, Madurai (Tamil Nadu, India)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 224 x 283 mm
- Drager : 358 x 510 mm



Samuel Bourne (1834-1912)

Diwan-i-Khas or Hall of Audience, Fatehpur Sikri (Agra, India)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 227 x 293 mm
- Drager : 358 x 510 mm

Gesigneerd en genummerd in negatief : "Bourne 1270"



Antonio (Antione) Beato (na 1832 – 1906)

Tombes van de Kaliefen, Cairo (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 263 x 375 mm

- Drager : 359 x 514 mm

Gesigneerd in negatief : "A. Beato"

De tombes van de Kaliefen, nabij Cairo, golden toen net als op vandaag, als één van de populairste toeristische attracties die de Antieke Egyptische beschaving de Westerling te bieden had. Ze werden door alle grote fotostudio's in Egypte op de gevoelige plaat vastgelegd, en werden tevens het onderwerp van vele oriëntalistische schilderijen.



Ware grootte

Bourne & Shepherd Indian Photography Studio, toegeschreven aan

Opgetuigde olifant (India)

Ca. 1874-1876

Afmetingen :

- Foto : 100 x 140 mm
- Drager (collage) : 497 x 358 mm

Genummerd in negatief : "8"

Een feestelijk opgetuigde olifant wacht op een koninklijke bereider, wat te zien is aan het royalistische wapenschild, en andere hoogwaardigheidsbekleders.

Deze foto werd toegeschreven op basis van een ander negatief uit dezelfde reeks in het Museum of Photographic Arts.

Cat. 33



**Bourne & Shepherd
Indian Photography Studio,**

Caparisoned Elephant

1874-1876

Museum of Photographic Arts, San
Diego (CA), USA

Acc. N. 2006.045.050a

Deze foto draagt hetzelfde nummer 8 in de linker benedenhoek, lijkt net een tel later gemaakt dan Cat. 33 en ook het standpunt is licht verschillend, waaruit we kunnen opmaken dat de Bourne & Shepherd Indian Photography Studio aanwezig was met meerdere camera's die tegelijk de gelegenheid documenteerden. Wat opmerkelijk is, is dat ook de minder kwalitatieve foto's commercieel uitgebracht werden.



Ware grootte

Anoniem

Olifant met verzorger (India)

Ca. 1875

Afmetingen :

- Foto : 100 x 140 mm

- Drager (collage) : 497 x 358 mm

De poten van de olifanten werden met touwen vastgebonden om hem zo stil mogelijk te kunnen laten poseren voor de foto. In Cat. 33, waar dit niet werd gedaan, is één van de poten gereduceerd tot een schim door de lange sluitertijd.



Anoniem

Bhishti of waterdrager (Sri Lanka)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 191 x 237 mm
- Drager : 221 x 266 mm

De *Bhishti* zijn een Arabische stam in Zuid-Azië. Ze nemen *Sheikh Abbasi* of *Dhund-Abbasi* aan als achternaam om hun geprivilegieerde afkomst te benadrukken, en fungeren als de traditionele waterdragers van hun regio. Hun belangrijkste bezit is dan ook de *mashk*, een waterzak gemaakt van geitenvel.



Anoniem

Indische Krishna koe

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 183 x 215 mm



Anoniem

Toerist in de straten van Cairo (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 196 x 255 mm
- Drager : 360 x 496 mm

Van deze foto zou zich een ander exemplaar in de Fouad Debbas Collection bevinden.



Anoniem

Impasse Sidi Abdallah, Algiers (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 240 x 218 mm

- Drager : 358 x 271 mm

Genummerd in negatief (r.o.) : "814"



Neurdein Frères

Quartier des Forgerons Arabes, Constantine (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 118 x 188 mm
- Drager : 249 x 325 mm

Gesigineerd, getiteld en genummerd in negatief :

"148, Constantine - Quartier des Forgerons Arabes, ND"

Maison Neurdein Frères kan gezien worden als een typisch voorbeeld van een 'commercieel huis van de fotografie'. Ze verspreidden hun foto's onder de vorm van prints, los verkocht in verschillende formaten of in albums, en onder de vorm van de populaire postkaarten. Zo vinden we deze foto ook terug als illustratie op briefpapier en een andere foto uit dezelfde reeks negatieven als postkaart.





Emile Béchard

Barbier, Cairo (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 257 x 203 mm

- Drager : 485 x 359 mm

Gesigineerd, getiteld en genummerd in negatief :

“155 – Barbier – E. Béchard” (gesigineerd volgens ‘Emile Béchard Serie 3’ bij Jacobson)



Anoniem

Café Turc (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 197 x 253 mm

- Drager : 359 x 495 mm

Van deze foto zou zich een ander exemplaar in de Fouad Debbas Collection bevinden als Maison Bonfils.
De foto werd bij Christopher Wahren Fine Photographs toegeschreven aan Henri of Emile Béchard.



Sébah & Joaillier

Café Turc, Istanbul (Turkije)

Ca. 1890

Afmetingen :

- Foto : 215 x 268 mm
- Drager : 316 x 486 mm

Getiteld in negatief : "Café Turc"

Deze foto is één van de bekendste en meest wijdverspreide foto's van de studio Sébah & Joaillier. In andere exemplaren vinden we een nummering *N. 217* en de signatuur *Sébah & Joaillier* terug, die hier ontbreken.



Sébah & Joaillier

Paysans turcs, arrivés à Brousse par la grande route d'Anatolie (Turkije)

Ca. 1890

Afmetingen :

- Foto : 215 x 270 mm
- Drager : 318 x 485 mm

Gesigineerd, getiteld en genummerd in negatief :

"No. 110 - Paysans turcs, arrivés à Brousse par la grande route d'Anatolie – Sébah & Joaillier"

Cat. 43

Deze foto lijkt reeds dicht aan te leunen bij het fenomeen '*snapshot*', dat slechts enkele jaren later de kop opsteekt. In 1888 richtte George Eastman de Eastman Kodak Company op, belust op het toegankelijk maken van het fotografische proces bij het grote publiek. Rond 1900 bracht Kodak de Brownie box camera op de markt, waarmee ze de wens van de gewone man om beelden te schieten in vervulling deed gaan. In relatie met Cat. 44, wordt het echter duidelijk dat de foto eenzelfde doordacht compositieschema gebruikt, en de foto dus lang niet zo naïef is als ze laat uitschijnen.

Cat. 44

B.F.H. Rives, waarover weinig of niets geweten is, lijkt als Nederlandse distributeur te hebben gewerkt en was duidelijk wereldwijd actief. We vinden zijn droogstempels terug op foto's van Sumatra³⁸, Malakka³⁹, Pittsburgh (USA)⁴⁰ en zelfs op een portret van een Nederlandse vrouw.⁴¹

³⁸ *Groepsportret van opzichters en timmerlieden op de cultuurondernehmung Way-Lima, Lampongse Districten, Zuid-Sumatra.* (1898) 11,9 x 16,7cm. Tropenmuseum, Amsterdam (Inv. 60013354)

³⁹ *Kuala Selangor bij Malakka.* Ca. 1890, 14x16,5cm. KITLV Digital Image Library, Universiteit Leiden (Code 4583)

⁴⁰ *1888 Pittsburgh Baseball Club.* Sale: Sotheby's New York, 05/06/2007, lot 46.

⁴¹ *Portret van Hiltje Siegers.* 8,30x5,90cm. RKD (Collectie Iconografisch Bureau), Den Haag (IB 1022715)



Sébah & Joaillier

Café Turc à Pounar-Bachi, Brousse (Turkije)

Ca. 1890

Afmetingen :

- Foto : 212 x 267 mm
- Drager : 314 x 486 mm

Droogstempel : "B.F.H. Rives N.74"



Sébah & Joaillier

Chariots Turcs halts, Istanbul (Turkije)

Ca. 1890

Afmetingen :

- Foto : 213 x 267 mm
- Drager : 317 x 486 mm

Gesigneerd en getiteld in negatief :

“Chariots Turcs halts, Sébah & Joaillier”

De plaats kon worden geïdentificeerd als het Doğancılar Parkı (Valkenierspark) in Üsküdar, Istanbul.



William Louis Henry Skeen (gestorven in 1903)

De weg van Colombo naar Galle (Sri Lanka)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 215 x 267 mm

- Drager : 357 x 510 mm

Getiteld op drager : "Route de Colombo à Galle"

Droogmerk (l.o.) : PHOTOGRAPHERS
 W. L. H. SKEEN & CO.
 COLOMBO CEYLON



Anoniem

De Oasis El Kantara, nabij Biskra (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 218 x 270 mm

- Drager : 261 x 356 mm



Sébah & Joaillier, toegeschreven aan⁴²

Groupe de chiens (Turkije)

Ca. 1890

Afmetingen :

- Foto : 215 x 267 mm

- Drager : 316 x 486 mm

Getiteld en genummerd in negatief :

"N.242. Groupe de chiens"

⁴² Toegeschreven op basis van distinctieve manier van nummeren en titelen, en een ander exemplaar in het Museum Five Colleges: **Sébah & Joaillier**, attributed to. *Groupe de Chiens*. Albumen print, 21.0 x 26.4 cm. Late 19th century. Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium (AC 2000.73)



Anoniem

Straatsscène in Biskra (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 357 x 271 mm

- Drager : 267 x 207 mm

Genummerd in negatief : "1920"



Claude-Joseph Portier (1841-1910)

Vallei van Oued-Kébir, Blidah (Algerije)

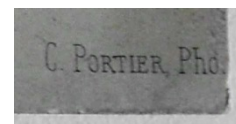
Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 192 x 255 mm
- Drager : 323 x 406 mm

Gesigeneerd en getiteld op de passe-partout :

“Algérie Pittoresque: Blidah, Vallée de l’ Oued-Kébir. C. Portier Phot.”





Pascal Sébah (1823–1886)

Rotsen van Konosso, nabij Phylae (Egypte)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 263 x 350 mm
- Drager : 359 x 495 mm

Gesigineerd, getiteld en genummerd in negatief :

"No. 104. Rochers de Konosso, près de Phylae. P. Sebah Phot."

De schrijfstijl van het onderschrift en de wijze van signeren worden niet vermeld tussen de evolutie bij Pascal Sebah, zoals uiteengezet door Ken Jacobson in "Odalisques & Arabesques" (2007).



Anoniem

School in Biskra (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 270 x 215 mm

- Drager : 357 x 369 mm

Genummerd in negatief : "1910"



Anoniem

Rue de la Mer Rouge in de Kasbah, Algiers (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 272 x 216 mm

- Drager : 359 x 271 mm

Genummerd in negatief : "1191"

Cat. 53

Deze ongesignde en niet getitelde foto, kon niet overtuigend toegeschreven worden. Wel kan er een suggestie worden gedaan voor een attributie aan Jean Geiser. Deze straat van de *Casbah* is veelvuldig afgebeeld, onder andere ook door de fijnzinnige fotograaf Jean Geiser waarvan een gesignde foto lijkt overeen te komen zowel qua standpunt en perspectief, als in esthetische conceptie.



Jean Geiser,
Femmes de la Casbah, Alger
Ca. 1880
31,7 x 22,9 cm

Gesignd en gesitueerd (r.o.)
Collectie Michel Caboste



Anoniem

Rue Ximenes in de Kasbah, Algiers (Algerije)

Ca. 1880

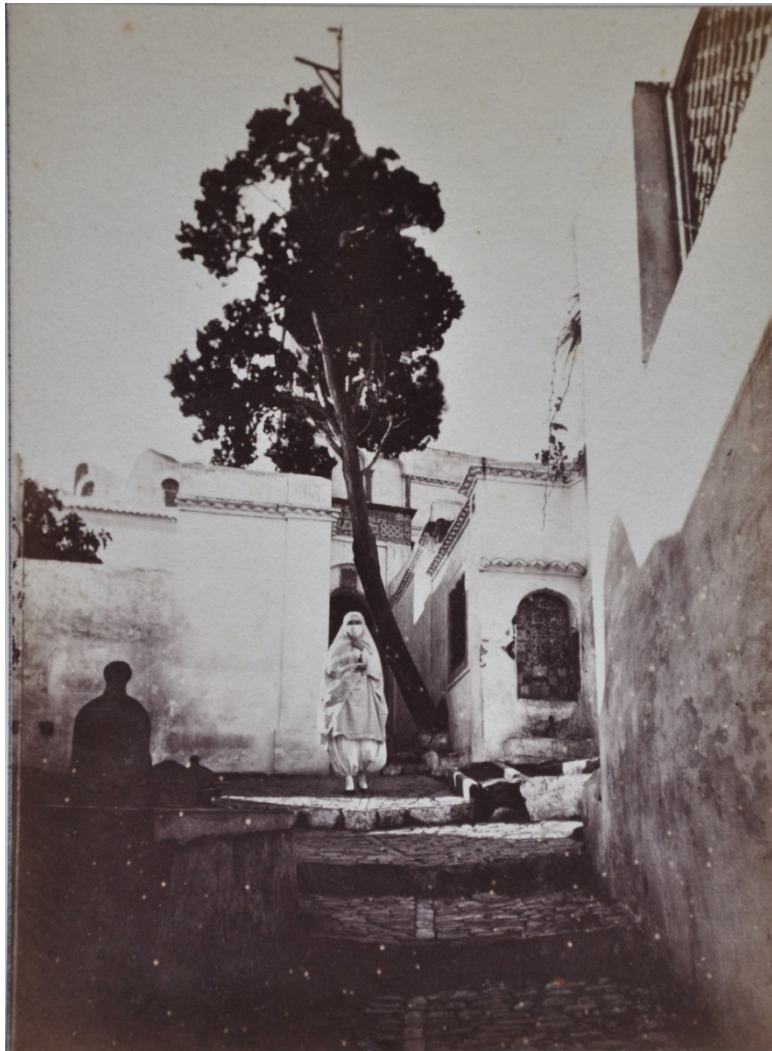
Afmetingen :

- Foto : 273 x 203 mm

- Drager : 357 x 277 mm

Genummerd en getiteld in negatief :

"872, Alger, Rue Ximenes"



Ware grootte

J. Mouttet

Mosquée El-Djedid, Algiers (Algerije)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 139 x 102 mm

- Drager : 233 x 155 mm

Gesigneerd en getiteld op drager :

"Photographie Africaine

J. MOUTTET

Rue du Laurier, 2.

MOSQUÉE EL-DJEDID"



Anoniem

Het drogen van koeienmest op de muur voor brandstof (Egypte)

Ca.1870

Afmetingen :

- Foto : 215 x 270 mm
- Drager : 358 x 496 mm

Droogstempel :

- m.o.: "240N"
- r.o.: onleesbare sierlijke letters

Sinds de Oudheid wordt in Egypte, als in vele andere Oosterse landen, de excretie van dieren (in het bijzonder koeien en kamelen) gedroogd op de muur om het resultaat te gebruiken als duurzame brandstof. Deze praktijk zet zich tot op vandaag door om wille van zijn milieubewustheid: de weinige vegetatie dient niet aangetast te worden, het is goedkoop en kan gebruikt worden als ruilgoed, en het is bovenal efficiënt.



Sébah & Joaillier

Vrouwen op de Turkse begraafplaats Eyoub, Istanbul (Turkije)

Ca. 1890

Afmetingen :

- Foto : 215 x 268 mm

- Drager : 319 x 487 mm

Gesigneerd, getiteld en genummerd in negatief :

“255, Cimetière Turc Eyoub et groupe des femmes , Sébah & Joaillier”



Emile Bechard

WATERVERKOPER, CAIRO (EGYPT)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 250 x 197 mm

- Drager : 496 x 358 mm

Gesigneerd, getiteld en genummerd in negatief :

"186 – Md. d'eau – E. Béchard" (Md. voor Marchand)



Anoniem

Waterdraagsters, Cairo (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 253 x 200 mm
- Drager : 495 x 359 mm

Deze foto lijkt te rijmen met de stijl van Emile Béchard, waarbij eveneens het jonge meisje sterke gelijkenissen vertoont met Cat. 58.



Anoniem

Straatscène, Cairo? (Egypte)

Ca. 1870

Afmetingen :

- Foto : 248 x 198 mm

- Drager : 496 x 360 mm

Deze foto stilistisch sterke gelijkenis met de stijl van Emile Béchard, zoals te zien in Cat. 58.



Anoniem

Onze bedienden, Mehters (vegers)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 234 x 186 mm

- Drager : 520 x 420 mm

Droogstempel (r.o.) : onleesbaar

Getiteld op basis van postkaart.

Cat. 61

India kende zeer lang (zelfs vandaag nog, maar dan niet meer officieel) een rigide kastesysteem. Men wordt er geboren in een bepaalde stand, die bepalend is voor de verdere verloop van het leven. De kast van *Mehter* of *Mehtar* wordt meestal omschreven als *vegers*, maar hun taken gaan veel verder dan dit. Ze stonden in voor de algemene hygiëne van de dorpen en steden, waarbij ze niet enkel de straten maar ook de riolen proper moesten houden. Het is één van de laagste kastes, wat zich reflecteert in de manier waarop ze aanzien worden door personen afkomstig uit de andere kastes. Het woord '*Mehter*' komt uit het Perzisch en betekent eigenlijk prins. De meeste van de lagere kastes kregen een al even ironische benaming.





Ware grootte

Anoniem

Portret van een man met Kilij

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 91 x 57 mm

- Drager (collage) : 357 x 510 mm

Als de persoon op de foto geïdentificeerd wordt met een naam of titel is het makkelijk om deze te catalogiseren als een portret. Wanneer dit niet het geval is, komt de twijfel. De man hier is gezeten op een stoel, zijn geringde hand rustend op een zwaard, zijn blik gericht op de camera. Deze aspecten wijzen in de richting van een portret, waarbij de status en rijkdom van de geportretteerde gereflecteerd worden door deze beeldstrategieën. Zijn handen omsluiten een *kilij*, een zwaard afkomstig van de Turken. Het gebogen zwaard verspreidde zich over een groot gebied samen met de groei van het Ottomaanse rijk en is een symbool dat naar een bepaalde status verwijst binnen zijn cultuur.



Ware grootte

Mauill & Co., toegeschreven aan

Seyyid Barghash bin Said, Sultan of Zanzibar (1837-1888)

1875

Afmetingen :

- Foto : 96 x 62 mm

- Drager (collage) : 358 x 510 mm

Getiteld op drager : "Le Sultan de Zanzibar"

Toegeschreven aan Mauill & Co. op basis van cartes-de-visite die bewaard worden in de National Portrait Gallery, London.

Seyyid Barghash bin Said, geboren in 1837 als zoon van Said bin Sultan Al-Said, was de Sultan van Muscat en Oman. Zijn vader verplaatste de hoofdstad van het rijk naar Stone Town in Zanzibar, het land waar Barghash opgroeide. Bij de dood van zijn vader in 1856 ging de macht over naar zijn oudere broer Majjid bin Said, die benoemd werd tot eerste Sultan van Zanzibar.

Cat. 63

Barghash wou echter zelf de macht en vond bijstand bij zijn zussen Kholle en Salme. In een poging zijn broer van de troon te stoten, werd hij verslagen en door de Britten in ballingschap weggestuurd naar Bombay. Barghash bin Said keerde terug naar Zanzibar toen zijn broer Maijid stierf, waarop hij aangesteld werd als tweede Sultan van Zanzibar. Gedurende zijn regeerperiode van achttien jaar hield hij stevast de koloniale macht op een afstand en bracht hij veel vernieuwing in het eiland. Seyyid Barghash werd geroemd voor het binnenloodsen van Zanzibar in de moderniteit. In 1873 tekende hij een anti-slaven verdrag met de Engelsen, en zorgde voor de aanleg van wegen, stenen viaducten, hospitalen, ... waarbij ook elektriciteit voor het eerste werd geïntroduceerd. In 1875 zal hij naar Londen reizen om zelf getuige te zijn van de Westerse moderniteit, waar hij ook zijn portret liet nemen in de studio van Maull & Co. Na zijn dood in 1888, viel het eiland heel vlug in de handen van de Britse koloniale macht.



Barghash bin Said, Sultan of Zanzibar

by Maull & Co

albumen cabinet card, 1875

5 1/2 in. x 4 in. (141 mm x 102 mm) image size

acquired Guildhall Library, 1940

Photographs Collection

National Portrait Gallery, London

NPG x134168



Barghash bin Said, Sultan of Zanzibar

by Maull & Co

albumen carte-de-visite, 1875

4 in. x 2 1/2 in. (103 mm x 63 mm)

overall

acquired Mr & Mrs Gill

Photographs Collection

National Portrait Gallery, London

NPG x139662



Ware grootte

Anoniem

Joodse handelaar van struisvogelveren

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 96 x 55 mm

- Drager (collage) : 358 x 510 mm

Getiteld op drager : "Juif marchand des plumes d'autruche"



Ware grootte

Anoniem

Griekse klederdracht: de Fustanella

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 149 x 104 mm
- Drager : 244 x 325 mm

Cat. 65

Getiteld op drager : "Costume Grec"

De Griekse nationale klederdracht werd pas geïntroduceerd tegen het einde van de jaren 1830, de periode waarin Griekenland zijn onafhankelijkheid verkreeg van het Ottomaanse rijk. Het Westen had grote interesse in de onafhankelijkheid van Griekenland, waardoor zij hiertoe hun steun betuigde aan de nieuwe natie. Zoals het elke nieuwe natie betaamt, moet men beginnen met het vormen van een eigen nationale identiteit. Hiervoor greep men terug naar het verleden, terwijl er ook gepoogd werd nieuwe elementen te introduceren die een reflectie boden van de contemporaine maatschappij. Een van deze nieuwe elementen was de nationale klederdracht, waarvan de mannelijke variant de *Fustanella* wordt genoemd en de vrouwelijke versie gekend is als de *Amaliajurk*, genoemd naar Koningin Amalia die de jurk introduceerde. De *Fustanella* werd voor het eerst gebruikt door de militanten van de Griekse onafhankelijkheidstrijd. Het staat nog steeds symbool voor de Griekse identiteit en wordt tot op vandaag gedragen door de presidentiële wacht van Griekenland.



Ware grootte

Anoniem

Etnografisch portret van een Jemenitische vrouw

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 96 x 61 mm

- Drager (collage) : 357 x 510 mm

De foto toont een vrouw met een donkere huidskleur en een ketting om. Ze kijkt weg van de camera op een angstige manier. Deze blik toont ons dat het hier dus niet gaat om een portret van iemand. Deze foto is genomen vanuit een etnografische interesse. Helaas zijn er niet genoeg aanwijzingen om de etnische groep die men wilt representeren te achterhalen. Samen met de etnografische interesse speelt er echter nog een andere interesse in het nemen van de foto: de erotische fantasieën die Oosterse culturen in het westen hadden opgewekt.



Ware grootte

Anoniem

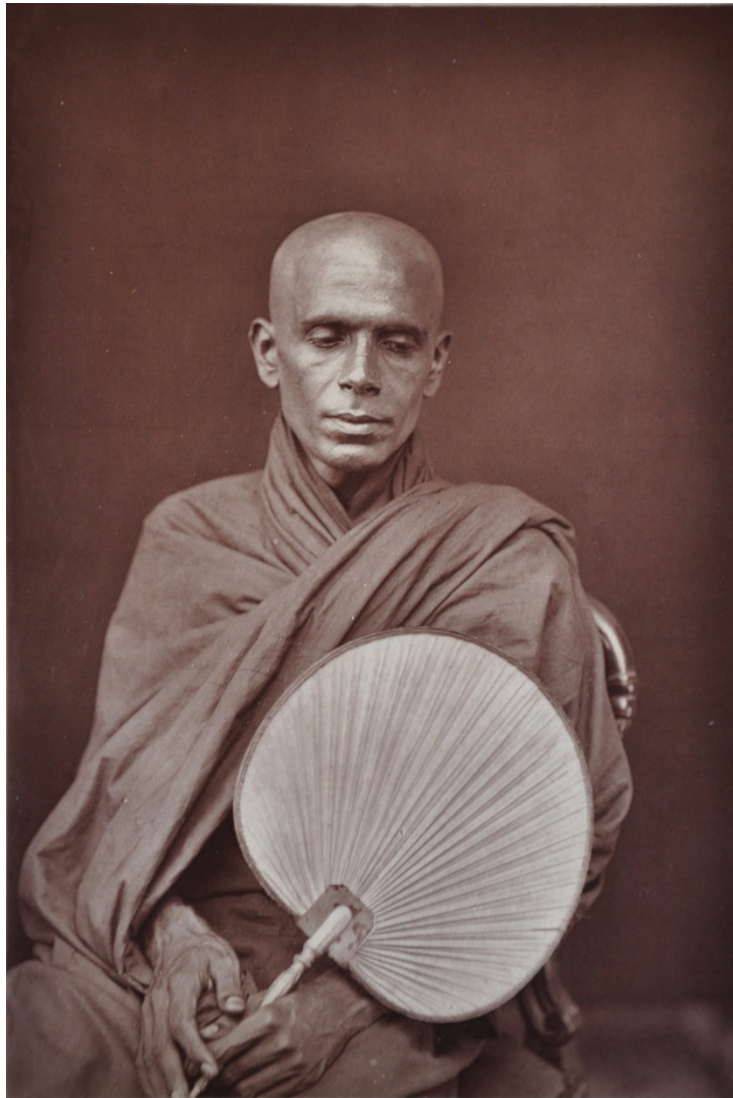
Ethnografisch portret van een "Negerin" (Algerije)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 140 x 100 mm
- Drager : 327 x 247 mm

Getiteld op drager : "Nègresse Algérie."



Ware grootte

Anonim

Boeddhistische priester (Sri Lanka)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 145 x 95 mm

- Drager (collage) : 356 x 509 mm

Cat. 68

Getiteld op drager : "Pretre Buddhiste"

Boeddhisme is de grootste religie op het eiland van Sri Lanka. Zowel de Indische Tamils, de Tamils van Sri Lanka als de Sinhalese volgen deze godsdienst. Het centrum van het Boeddhisme lag niet in de hoofdstad, maar in de tweede grootste stad Kandy. Hier werd op het einde van de 16^{de} eeuw de tempel van het relikwie van de Heilige Tand gebouwd. De tempel wordt nog steeds gebruikt voor dagelijks gebed en religieuze activiteiten, en is daarnaast een toeristische trekpleister. Uit de geschriften van Jean Robie weten we dat hij deze tempel heeft bezocht, de priesters heeft ontmoet, en schetsen van hen heeft gemaakt.



Ware grootte

Tancrède Dumas (1830-1905)

Moueddin

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 88 x 62 mm

- Drager (collage) : 357 x 510 mm

Droogstempel (m.o.) : "T.R. DUMAS PHOT. BEYROUTH"

Het gerepresenteerde personage is een Muoeddin. De Muoeddin is in de Islam de persoon die zes keer per dag de minaret beklimt en de gelovigen oproept voor het gebed. Het personage is de voorstelling en belichaming van de religieuze devotie die het Westen terugvond in het Oosten. Soms werd dit ervaren als zeer negatief door het Westen omdat ze te diep in gebed gingen en hun logisch denken hierbij verloren. Aan de andere kant bestond er een stiekeme fascinatie voor deze devotie omdat die in het westen steeds minder te vinden was.

Cat. 69

Tancrède Dumas, zoon uit een Bonapartische vluchtelingfamilie in Milaan, gaat als bankier-wordt-fotograaf in de leer bij de Gebroeders Alinari. Hij was actief als commerciële fotograaf van het midden van de jaren 1860 tot de jaren 1890. Zijn aanwezigheid werd vastgesteld in Constantinopel (Istanbul) waar hij een atelier opende rond 1865, maar het was in Beiroet in 1866 dat zijn werk als fotograaf bloeide. Hij maakte portretten, genrestukken en zichten op Beiroet en Damascus. Hij is echter niet enkel fotograaf, maar nam ook een belangrijke positie in als uitgever van het werk van collega's, een activiteit die redelijk gebruikelijk was in die tijd. Hij kondigt op deze manier aan in advertenties die gevonden zijn in de archieven van Félix Bonfils : "Vente, achat et échange des plaques négatives de tous les pays". Het zijn hoofdzakelijk zichten op het Nabije Oosten, Egypte, Palestina, Syrië, Anatolië, Griekenland en Turkije, die bij Dumas worden uitgegeven in de toen populaire vorm van albums. Hij vergezelde de Groothertog Frédéric-François II de Mecklenbourg tijdens zijn reis naar de Oriënt, wat hem in staat stelde zich te profileren als "photographe de la cour royale et impériale de Prusse". Hij werkte ook voor de American Palestine Exploration Society in 1875 en maakte een honderdtal foto's die gepubliceerd werden in een veelbesproken album.



Dumas Tancrède (1830-1905)

Moueddin

Ca. 1880

195 x 135 mm

Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain (inv. 55.001.0.325), gift van Professor Julius Euting



Ware grootte

Anoniem

Mormoon (Ceylan)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 138 x 100 mm

- Drager (collage) : 356 x 509 mm

Cat. 70

Getiteld op drager : “Mormon (Ceylan)”

De Mormonen zijn de derde grootste etnische groep op het eiland van Sri Lanka. Ze zijn afstammelingen van Arabische handelaars die zich vanaf de 10^{de} eeuw zijn beginnen vestigen op het eiland. Ze hebben doorheen de tijd hun Arabische cultuur gemixt met invloeden vanuit de Tamils, de grootste etnische groep. Ze namen onder andere de taal over, alsook andere culturele elementen. Hierdoor worden ze soms ook *Moslim-Tamils* genoemd. Zijzelf hanteren de term *Sonahar*, het woord verwijst in het Tamil naar een persoon komende uit Arabië.



Ware grootte

Charles T. Scowen

Tamil vrouw (Ceylan)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 138 x 95 mm

- Drager (collage) : 356 x 509 mm

Gesigneerd en getiteld in negatief :

"SCOWEN – TAMIL"

Cat. 71

De Tamil is een bevolkingsgroep die verspreid is over verschillende landen van Zuidwest-Asia. De twee grootste gemeenschappen van Tamils bevinden zich in het Zuiden van India en in het Noorden van Sri Lanka, en zijn ondanks hun nabijheid en verwantheid toch zeer divers geëvolueerd. Tijdens de 19^{de} eeuw zorgde de Britse koloniale macht voor een nog grotere diaspora van de Tamil-bevolking. Ze werden door hen gezien als hardwerkend en kregen daardoor de privileges op de arbeidsmarkt. Zo brachten de Britten Tamils van India naar Sri Lanka, Singapore and Maleïsie om in de vele theeplantages te werken. De landbouw in Sri Lanka werd op deze manier hoofdzakelijk gedaan door de geïmporteerde Indische Tamils, terwijl de inwonende Tamils de ambtelijke banen toegewezen kregen. De twee groepen behoren dus tot een verschillende klasse.



Ware grootte

Anoniem

Studioportret van een vrouw uit de hogere sociale klasse (India)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 92 x 56 mm

- Drager (collage) : 358 x 510 mm

In de collectie zijn er twee vormelijk zeer gelijkende studioportretten van vrouwen. In beide gevallen zijn ze gezeten op een stoel die geplaatst is naast een tafel waarop een boek ligt. Deze elementen mogen gezien worden als beleidsstrategieën en representeren de status en rijkdom van de geportretteerde. De kledij, de tafel en alle andere attributen op de tweede foto zijn echter veel rijkelijker versierd. Dit betekent waarschijnlijk dat de vrouw van die foto afkomstig is uit een hogere klasse dan de vrouw die hierboven is weergegeven.



Ware grootte

Anoniem

Studioportret van een Indische vrouw uit de hoogste sociale klasse (India)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 94 x 64 mm

- Drager (collage) : 358 x 510 mm



Ware grootte

Anoniem

Cliché van de Joodse van Tunis

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 143 x 103 mm
- Drager : 323 x 247 mm

Getiteld op drager : "Juive de Tunis"



Ware grootte

Anoniem

Studioportret van een jonge Turkse vrouw

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 141 x 99 mm
- Drager : 318 x 249 mm



Anoniem

De Maharajah van Bhavnagar en zijn hovelingen (Gujarat, India)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 187 x 236 mm
- Drager : 220 x 268 mm



Willoughby Wallace Hooper (1837-1912)

Slachtoffers van de hongersnood, Madras (Tamil Nadu, India)

Ca. 1876-1878

Afmetingen :

- Foto : 178 x 321 mm
- Drager : 358 x 497 mm

Cat. 77

W.W. Hooper, geboren in 1837 in North Brixton (Groot-Brittannië), werd in 1858 ingelijfd bij het '7th Madras Light Cavalry', een divisie van het Britse leger gestationeerd in India. In april 1870 werd hij reeds gepromoveerd tot de rank van 'Captain', en het was in deze hoedanigheid dat hij de hongersnood, die in Madras van 1876 tot 1878 woekerde, meemaakte en heeft vastgelegd op de gevoelige plaat. Deze foto in het bijzonder werd gebruikt om de gruwel van deze periode en de slachtoffers ervan in de schijnwerpers te zetten. Ze werd verkocht aan de relatief rijke Westerling op reis in India, zowel als aan het thuisfront in Groot-Brittannië, als *fund raising* voor ontwikkelingshulp. Dit gebeurde hoofdzakelijk door de liefdadigheidsorganisatie van de '*Women's Missionary Society for the benefit of the Foreign Missionary Work of the Lutheran Church*'. Na de hongersnood werd Hooper, in 1878, gepromoveerd tot "Major". Hij zou daarna nog de rank van 'Colonel' halen in 1888, gaat in 1896 op pensioen, en sterft op Engelse bodem in 1912.

Cat. 78

De foto van deze Indische man zou gemakkelijk te identificeren zijn als een type. Het is echter niet zo eenvoudig als het lijkt. Als dit een stereotiepe beeld hoort te zijn, is er één element dat helemaal uit de toon valt, namelijk de paraplu. In de 19^{de} eeuw werden deze nog met de hand gemaakt en waren dus eigenlijk kostbare objecten. Daarom lezen we het beeld dus als een portret van een man. De paraplu staat symbool voor de status van de man, het is dankzij deze status dat hij de paraplu heeft kunnen verwerven.



Anoniem

Studioportret van een Indische man met paraplu (India)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 223 x 170 mm

- Drager : 500 x 400 mm



E. Beauchy

Portret van de beroemde stierenvechter Manuel Garcia (Espartero)

Ca. 1875

Afmetingen :

- Foto : 243 x 174 mm

- Drager : 367 x 313 mm

Gesigneerd en getiteld in negatief :

“E. Beauchy – Manuel Garcia (Espartero)”



Anoniem

Studioportret van een jonge Egyptische man (Cairo?)

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 252 x 203 mm

- Drager : 496 x 360 mm

Genummerd in negatief (r.o.) : "9"



Tancrède Dumas

Studioportret van een jonge Libanese vrouw

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 222 x 157 mm
- Drager : 497 x 359 mm

Genummerd in negatief : "No. 273"

Toegeschreven aan Tancrède Dumas op basis van distinctieve manier van nummeren.



Anoniem

Drie vrouwen van de Tribu des Ouled Nail, Biskra (Algerije)

Ca. 1880

Afmetingen :

- Foto : 275 x 212 mm

- Drager : 485 x 315 mm

Cat. 82

De Ouled Naïl is een Algerijnse stam die leeft in de gebergten van Ouled Naïl. Het is ook hieraan dat de stam zijn naam dankt. De stam is tot vandaag de dag gekend voor hun lange traditie in volksdansen en hun rijkelijke versierde klederdracht, waarmee ze traditioneel hun geld verdienden. Afgezakt naar de lager gelegen steden, keerden de vrouwen regelmatig terug naar huis in de bergen en wanneer ze genoeg geld verdient hadden keerden ze voorgoed terug. Dan kochten ze een huis en zochten ze een echtgenoot om de rest van hun leven mee te delen. Enkele aspecten van deze traditie worden in verband gebracht met erotische losbandigheid, waardoor ze ook veelal zo werden aanzien door de Westerse toerist, alsook zo afgebeeld door de kunstenaars. Het is inderdaad zo dat de vrouwen minnaars hadden die hen geschenken gaven, zowel objecten als geld. Het is niet zeker tot hoever deze relaties gingen. Tegelijkertijd moeten we ook beseffen dat deze losbandigheid en erotiek stereotype karakteristieken zijn, die door de Westerling werden toegeschreven aan de Ander uit het Oosten.



Ware grootte

Anoniem

De Jood van Tunis

s.d.

Afmetingen :

- Foto : 144 x 101 mm

- Drager : 325 x 250 mm

Getiteld op drager : "Juive de Tunis"



Ware grootte

J. André Garrigues

Cliché van een Joodse vrouw

Ca. 1880-1890

Afmetingen :

- Foto : 140 x 101 mm

- Drager : 324 x 250 mm

Gesigneerd, getiteld en genummerd in negatief :

"No. 27 - Juive – Phot. Garrigues"

Cat. 83 en 84

Tunesië heeft de Islam als staatsgodsdienst. Toch heeft het land al een Joodse gemeenschap sinds de 8^{ste} eeuw. Toen deze daar hun intrede deden, besloot de Islam een nieuw classesysteem te introduceren. De *Dhimmi*, of 'niet-islamitische bevolking'. Deze moesten zich niet bekeren, maar werden wel beroofd van verschillende rechten tegenover de Moslims, en ook enkele regels werden in voege gesteld die enkel voor hen van toepassing waren. Een van deze regels ging over kledijvoorschriften voor de Joden, zodoende ze op straat in een oogwenk te identificeren waren.

De Joden waren niet de enige die behoorden tot de *Dhimmi*, zo viel ook Christelijke gemeenschap onder deze noemer. Toch hadden de Christen een hogere positie op de sociale ladder, en was vooral de Jood het mikpunt van spot en kwelling.

8.

Bibliografie

- Becker William B., 'Cabinet Card', In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography: A-I*, Vol. 1, Ed. John Hannavy, Taylor & Francis, Londen, 2008, Pg. 233-234
- Bird Christiane, *The Sultan's Shadow: One Family's Rule at the Crossroads of East and West*, The Random House, NY, 2010
- Clippel de, Karolien, 'Het Vlaamse portret van de zestiende eeuw', In: *Vlaanderen*, Jg. 48, Christelijke Vlaams Kunstverbond, Tielt, 1999, Pg. 126-129
- Davenport Alma, *The history of Photography: An Overview*, The University of New Mexico Press, 1999
- DeVito Elizabeth J., *Orientalism and the Photographs of Eugène Delacroix: An Exploration of Vision, Identity, and Difference in Nineteenth Century France*, Master thesis, College of Fine Arts of Ohio University, 2011
- "Fondation Jean Robie." Laatst geraadpleegd op 3 januari 2015. www.fondationjeanrobie.be.
- Greene Trish, *The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire*, University of Mary Washington, 2011
- Jacobson, Ken. *Odaliques & Arabesques : Orientalist Photography, 1839-1925*. Londen : Bernard Quaritch Ltd., 2007.
- Leslie, Charles M. *Anthropology of folk religion*. New York : Vintage Books, 1960.
- Linkman Audrey, *The Victorians: Photographic Portraits*, I. B. Tauris, NY, 1993
- Markwood Jill, 'Photography's Influence on Painting', In: *Agora Journal*, Lynchburg College, 2010, Pg. 1-8
- Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient." *Art in America*. May, 1983. p.118-131, 187-191.
- Plunkett John, 'Carte-de-visite', In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography: A-I*, Vol. 1, Ed. John Hannavy, Taylor & Francis, Londen, 2008, Pg. 276-277.
- Riello Giorgio, 'Imperial Lives: Two children in Asian Clothes', In: *Journal of the History of Childhood and Youth*, Vol. 6, Nr. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, Pg. 199-200.

- Robie, Jean. *Notes d'un frileux*. Brussel : Imprimerie Polleunis, Ceuterick & De Smet, 1890.
- Schuermans, Brigitte en Fondation Jean Robie. *Jean Robie, 1821-1910*. Brussel : Editions Racine, 2007.
- Stieglitz, Alfred. *Camera Works. The Complete Photographs 1903-1917*. New York: Taschen, 2008.
- Woodward Michelle, 'Between Orientalist Clichés and Images of Modernization', In: *History of Photography*, Vol. 27, Nr. 2, Taylor & Francis, Londen, 2003, Pg. 363-374
- Ye'or Bat, 'Dhimmitude: Jews and Christians Under the Islam', In: *Midstream Magazine*, februari-maart, Theodor Herzl Foundation Inc., NY, 1997, Pg. 9-12