



SPAARNESTAD-FOTOGRAFEN: BROODFOTOGRAFEN OF UNIEKE BEELDKUNSTENAARS?

Een onderzoek naar de fotografie van uitgeverij De Spaarnestad tussen 1910 en 2000

MASTER THESIS

3 mei 2013, Rotterdam



Tom van der Linden (313948)
Opleiding Media Studies
Erasmus Universiteit Rotterdam
Master Media & Journalistiek



Begeleiding
Dr. Bernadette Kester – Erasmus Universiteit Rotterdam
Dr. Erik Hitters – Erasmus Universiteit Rotterdam
Freek Baars – Spaarnestad Photo

SPAARNESTAD-FOTOGRAFEN

Broodfotografen of unieke beeldkunstenaars?

*Een onderzoek naar de fotografie van uitgeverij De
Spaarnestad tussen 1910 en 2000*

Inhoud

VOORWOORD.....	5
1. INLEIDING.....	7
1.1 AANLEIDING.....	7
1.2 PROBLEEMSTELLING.....	7
1.3 METHODOLOGIE.....	8
1.4 VERANTWOORDING EN BELANG VAN HET ONDERZOEK	9
2. DE NEDERLANDSE FOTOJOURNALISTIEK.....	11
2.1 FOTOGRAFIE	11
2.2 DE OPKOMST VAN PERSFOTOGRAFIE IN NEDERLAND	12
2.3 DE VOLWASSENWORDING VAN DE PERSFOTOGRAFIE	14
2.4 FOTOPERSBUREAUS.....	16
2.5 FOTOGRAFEN IN VASTE DIENST VAN DE PERS	18
3. HET GEÏLLUSTREERDE TIJDSCHRIFT	21
3.1 INTERNATIONAAL	21
3.2 HET GEÏLLUSTREERDE TIJDSCHRIFT IN NEDERLAND	22
4. HISTORIE UITGEVERIJ DE SPAARNESTAD	27
4.1 OPRICHTING EN AANKOOP KATHOLIEKE ILLUSTRATIE.....	27
4.2 FOCUS OP FOTO'S.....	28
4.3 PANORAMA & LIBELLE.....	28
4.4 DE FUSIE.....	30
4.5 ONTZUILING.....	32
4.6 REORGANISATIE	32
4.7 NIEUWE CONCEPTEN.....	33
4.8 EEN DEFINITIEF EINDE.....	34
4.9 SPAARNESTAD FOTOARCHIEF	34
5. ONDERZOEK.....	35
5.1 INTERVIEWS.....	35
5.2 ARCHIEF INTERVIEWS.....	36
5.3 ANALYSE INTERVIEWS.....	36
6. INLEIDING ONDERZOEK	39
7. DE FOTOGRAFIE VAN DE SPAARNESTAD: 1910-1964.....	41
7.1 DE FOTOGRAAF	41
7.2 DE REDACTIE.....	47
7.3 DE OPDRACHT	49
7.4 GETROUWD MET DE FIRMA	52
8. DE FOTOGRAFIE VAN DE SPAARNESTAD: 1965-2000.....	55
8.1 DE FOTOGRAAF	55
8.2 DE REDACTIE.....	58
8.3 DE OPDRACHT	64
8.4 HET SPAARNESTADGEVOEL	66
9. DE SPAARNESTAD FOTO.....	69
9.1 DE WERKWIJZE VAN FOTOGRAFEN	69
9.2 HET TECHNISCHE MATERIAAL.....	69
9.3 DE STIJL	71
9.4 HET BESTAAN VAN DE SPAARNESTAD FOTOSIGNATUUR	72
10. CONCLUSIE	73

11. REFLECTIE	77
BRONNENLIJST	79
A1. DE FOTOGRAFEN VAN DE SPAARNESTAD – BIOGRAFIEËN.....	85
A1.1 WIEL VAN DER RANDEN	86
A1.2 JAN VAN EYK	86
A1.3 HENK BLANSJAAR	87
A1.4 HENK HILTERMAN.....	88
A1.5 PEIKE REINTJENS.....	89
A1.6 THEO VAN HOUTS.....	89
A1.7 PETER MOKVELD	90
A1.8 DIRK BUWALDA	91
A1.9 JAN DOETS.....	91
A2. HISTORIE SPAARNESTAD BLADEN.....	93
A2.1 DE KATHOLIEKE ILLUSTRATIE	94
A2.2 PANORAMA.....	96
A2.3 LIBELLE.....	98
A3. CONVERSATIEMODELLEN	101

Voorwoord

Dit onderzoek vond plaats in opdracht van Spaarnestad Photo, vanuit de wens meer en diepere informatie boven tafel te krijgen over de fotografen, de redacties en de uitgeverij achter de miljoenen foto's in hun archief.

Graag druk ik mijn grote dank uit voor de behulpzaamheid en gastvrijheid van het team van Spaarnestad Photo en Freek Baars in het bijzonder. Zonder zijn inspiratie en kennis had ik het onderzoek niet kunnen verrichten en het verslag niet kunnen schrijven. Ook zou ik graag Bernadette Kester bedanken voor haar ondersteuning, waardevolle feedback en geduld tijdens het gehele proces. Als laatste bedank ik natuurlijk de fotografen, artdirectors en redactiemedewerkers die hun herinneringen, ervaringen en verhalen gedeeld hebben.

Tom van der Linden

1. Inleiding

1.1 Aanleiding

De Spaarnestad-foto is binnen de wereld van de gedrukte pers een begrip van formaat. De enorme schat aan foto's die zich in het hart van het Spaarnestad-fotoarchief bevinden, schetst een uniek tijdsbeeld van een eeuw aan Nederlandse en internationale geschiedenis en wordt nog steeds geregeld aangesproken door de hedendaagse uitgeverwereld.

De Haarlemse drukkerij en uitgeverij De Spaarnestad werd in 1906 opgericht en verwierf bekendheid met de uitgave van geïllustreerde tijdschriften zoals de *Katholieke Illustratie*, de *Beatrijs*, de *Libelle* en de *Panorama*. Met name in de periode direct na de Tweede Wereldoorlog nam de van oorsprong katholieke uitgeverij een belangrijke plaats in binnen het toen nog verzuilde medialandschap. Opmerkelijk aan De Spaarnestad was het feit dat zij voor de vele foto's in haar geïllustreerde bladen niet alleen een beroep deed op fotopersbureaus en freelance fotografen, maar hier ook een groep eigen fotografen voor in dienst had. Vanaf 1910 tot in de jaren 1980 maakten beroepsfotografen deel uit van het vaste personeel van De Spaarnestad en waren zij onderdeel van het productieproces van al haar uitgaven. Hoewel veel fotografen hoofdzakelijk aan één publicatie werden gekoppeld, waren zij inzetbaar voor alle bladen van De Spaarnestad en konden zij zowel als studiofotograaf als fotograaf van de 'buitendienst' (de plaatjesschieter op locatie) werken. Dit fenomeen van de fotograaf in vaste dienst was vrij uniek binnen de journalistieke wereld. Grote bladen als *Elsevier* en *Het Leven* hebben ook met één of enkele vaste fotografen gewerkt (Baars, 2012). Dit valt echter niet te vergelijken met de praktijken van De Spaarnestad, waar een gehele uitgeverij met meerdere grote bladen bediend werd door een vast team van flexibel inzetbare fotografen.

Dit werpt de vraag op of dit fenomeen dan ook tot een uniek fotoproductieproces heeft geleid. Als dit te constateren valt, is vervolgens ook de belangrijke vraag te stellen of dit proces tot een uniek soort fotografie heeft geleid. Bestaat er zoiets als dé unieke Spaarnestad-foto?

1.2 Probleemstelling

Hoewel uitgeverij De Spaarnestad en haar geïllustreerde tijdschriften een icoon zijn binnen de historie van de Nederlandse journalistiek, is er heel weinig bekend over het verhaal achter de fotografie die haar bladen er uit deed springen. Dit onderzoek heeft als doel dit verhaal nu eindelijk vast te leggen hoe het productieproces bij De Spaarnestad verliep en te constateren in hoeverre de fotografie van De Spaarnestad een eigen signatuur bezat.

In de geschiedenis van De Spaarnestad is een belangrijk breekpunt aan te wijzen waar in dit onderzoek rekening mee gehouden moet worden. Eind 1964 kondigde de uitgeverij namelijk aan op te zullen gaan in de overkoepelende Verenigde Nederlandse Uitgeverij (VNU), waar concurrent 'de Geïllustreerde Pers' ook onder kwam te vallen. Hoewel de beide uitgeverijen zelfstandig bleven opereren, had de fusie alsnog gevolgen. Deze gevolgen drongen ook door tot op de fotoredacties. Aannemelijk is dan ook dat dit breekpunt het fotoredactieproces heeft beïnvloed. Daarom zal er een onderscheid gemaakt worden tussen twee periodes in de historie van De Spaarnestad: de periode van de oprichting tot aan de fusie (1906-1964) en de periode van de fusie tot aan het daadwerkelijk geheel verdwijnen van de uitgeverij met de overname door Sanoma Media Groep (1965-2000).

Omdat de uitgeverij in 1910 haar eerste fotograaf in dienst nam, wordt dit jaartal gehanteerd in plaats van 1906, het jaar van oprichting.

De hoofdvraag voor het onderzoek zal luiden:

Hoe verliep het fotoproductie en –redactie proces bij uitgeverij De Spaarnestad, hoe verschilde dit tussen de periodes 1910-1964 en 1965-2000 en in hoeverre had deze – wellicht tussen de periodes verschillende - werkwijze invloed op het soort fotografie dat De Spaarnestad produceerde en publiceerde?

De deelvragen die tot het antwoord op deze vraag moet leiden luiden als volgt:

- Hoe verliep de geschiedenis van uitgeverij De Spaarnestad en haar vlaggenscheppen?
- Hoe verliep het fotoproductie- en redactieproces op de Spaarnestad fotoredactie/fotoafdeling tussen 1910 en 1964?
 - Wat was de positie van de fotograaf binnen het bedrijf?
 - Hoe verliep het redactieproces en hoe waren de werkverhoudingen tussen verschillende leden van de fotoredactie?
 - Hoe werden foto-opdrachten uitgezet en uitgevoerd?
 - Hoe was de bedrijfscultuur van uitgeverij De Spaarnestad?
- Hoe verliep het fotoproductie- en redactieproces op de Spaarnestad fotoredactie/fotoafdeling tussen 1965 en 2000?
 - Wat was de positie van de fotograaf binnen het bedrijf?
 - Hoe verliep het redactieproces en hoe waren de werkverhoudingen tussen de verschillende leden van de fotoredactie?
 - Hoe werden foto-opdrachten uitgezet en uitgevoerd?
 - Hoe was de bedrijfscultuur van uitgeverij De Spaarnestad?
- In hoeverre waren de foto's die De Spaarnestad produceerde uniek en verschillend van persfoto's van freelance fotografen en persbureaus?

Hypothese

Op basis van de ervaringen en meningen van de huidige werknemers van Spaarnestad Photo geldt de verwachting dat uitgeverij De Spaarnestad, met haar gebruik van vaste staffotografen, een uniek fotoproductie en –redactie proces kende en dat de foto's van Spaarnestad-fotografen een uniek karakter bezitten. Hoewel deze niet noodzakelijk in elke prent aanwezig is, overheerst het idee dat de 'unieke Spaarnestad-foto' een bijzonder illustratieve potentie, een geregisseerd karakter en een vaak licht humoristische tint bevat. Hierbij moet de kanttekening geplaatst worden dat dit alleen betrekking heeft tot de daadwerkelijke illustratieve foto's, bedoeld om een artikel te vergezellen, en niet of zelden van toepassing is op zogenaamde 'harde' nieuwsfoto's.

1.3 Methodologie

Voor het scheppen van de context zal dit onderzoek zich voor een belangrijk deel beroepen op literatuuronderzoek, om zo de historie van de fotojournalistiek en het geïllustreerde tijdschrift te beschrijven. Dit zal worden aangevuld met wat er tot op heden geschreven is over de geschiedenis van uitgeverij De Spaarnestad zelf en haar voornaamste bladen.

Met behulp van interviews met de huidige medewerkers van de organisatie Spaarnestad Photo (die tot maart 2011 het fotoarchief van uitgeverij De Spaarnestad beheerde en dit nu, na het overdragen van de collectie aan het Nationaal Archief, exploiteert), vroegere fotoredacteuren en

vroegere Spaarnestad-fotografen zelf zal deze informatie worden aangevuld en kunnen er inzichten gevormd worden over het fotoproductieproces bij De Spaarnestad. Er zal hierbij een focus liggen op redacteuren en fotografen die in de jaren '50, '60 en '70 voor uitgeverij De Spaarnestad hebben gewerkt. Dit was een belangrijke bloeiperiode van de uitgeverij en zag haar tevens grote veranderingen doormaken onder invloed van de eerder genoemde fusie. Wat daarnaast van belang is in de keuze van deze periode is het praktische feit dat de beoogde respondenten nu nog in staat zijn informatie te delen over deze periode.

1.4 Verantwoording en belang van het onderzoek

“Een maatschappelijk zo belangrijk verschijnsel als het tijdschrift heeft een historische dimensie die nog nauwelijks is ontdekt” (Hemels & Vegt, 1993: 18-19). Onder dit mom begonnen Hemels en Vegt aan hun extensieve bibliografische onderzoek naar de geschiedenis van het Nederlandse geïllustreerde tijdschrift, om zo verder onderzoek te kunnen faciliteren. Dit onderzoeksveld is echter nog steeds erg klein en kan veel aanvullende bijdragen gebruiken. Binnen dit onderzoeksveld is het fotografische element wellicht nog het meest onderbelicht van allemaal. Het verhaal achter de foto's die de tijdschriften al vanaf het begin van de twintigste eeuw hun unieke identiteit bezorgden, werd op het moment van drukken al als ondergeschikt aan het tekstuele redactionele proces beschouwd. Ook in de onderzoekswereld is er tot dusver weinig aandacht besteed aan het fotoproductieproces.

Door een licht te schijnen op de fotografie van de gerenommeerde uitgeverij De Spaarnestad, zal dit onderzoek als één van de eerste een blik werpen in het atelier van de persfotograaf in vaste dienst.

2. De Nederlandse Fotojournalistiek

2.1 Fotografie

Zoals met veel technologische ontwikkelingen het geval is, was fotografie niet de uitvinding van één persoon. In de eerste helft van de negentiende eeuw waren verschillende onderzoekers tegelijkertijd bezig met uitvindingen en experimenten. De Fransman Louis Daguerre is één van de personen die het meest in verband gebracht wordt met de geboorte van fotografie. Zijn techniek, ontwikkeld in samenwerking met landgenoot Joseph Nicéphore Niépce (die al in 1827 een fotografische afbeelding wist te maken), leidde in 1839 tot de eerste bruikbare enkelvoudige, unieke afdrukken, de zogenaamde daguerreotypieën (Leijerzapf, 1978: 5).

De Engelsman Fox Talbot ontwikkelde tussen 1830 en 1840 vervolgens een procedure waarbij meerdere afdrukken gemaakt konden worden op basis van hetzelfde negatief - het 'calotype' - en daarmee de mogelijkheid bood om foto's op grote schaal te reproduceren. Daarnaast vond Talbot een methode uit om de belichtingstijd van camera's terug te brengen van enkele uren tot enige minuten, een essentiële doorbraak voor de nieuwsfotografie (Kester, 2002: 238).

Nederland liep in deze beginfase op technologisch vlak achter. Hoewel de fotografie wel ingang vond, heeft Nederland nauwelijks een bijdrage geleverd aan de innovaties rond de techniek. Nederland kende dan ook geen fototechnische industrie en was voor de fotografische producten en kennis afhankelijk van import. In eerste instantie was Frankrijk hier de voornaamste bron in, maar later in de eeuw kwam die rol steeds meer bij Duitsland te liggen. De eerste Nederlander waarvan bekend was dat hij fotografeerde, was de Amsterdamse kunstschilder en handelaar Christiaan Julius Lodewijk Portman. Op de 'Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters' in oktober 1839 in Den Haag exposeerde hij ten minste drie daguerreotypieën. (Asser, Boom & Roosenboom, 2007: 58).

Rond 1850 ontstonden een aantal kleine fotoateliers en kwam een stroom van rondreizende fotografen op gang. Destijds lag de focus met name nog op portretfotografie. Veel van de in Nederland actieve fotografen waren echter van Franse of Belgische komaf. Die trend was zo sterk doorgedrukt dat pas redelijk recent onthuld werd dat één van de bekendste fotografen uit deze periode, Édouard François, in werkelijkheid gewoon een Nederlander was (genaamd Eduard de Prouw), maar zich altijd voor heeft gedaan als Fransman om zijn handel te stimuleren (Asser, Boom & Roosenboom, 2007: 58).

De voornaamste nieuwsfoto's die gemaakt werden, waren afbeeldingen van natuurrampen, plechtige openingen, ballonvaarten en Koninklijke taferelen. Deze vonden toen voornamelijk alleen nog verspreiding in de vorm van prentbriefkaarten (Bool & Broos, 1979: 7) en op zeer kleine schaal in gedrukte media door middel van gereproduceerde gravures.

De calotypie van Talbot werd in Nederland weinig gebruikt, terwijl de daguerreotypie populairder bleef. Rond 1860 maakten deze technieken plaats voor de afdruk van glasnegatieven op albuminepapier. Deze op kleiner formaat afgedrukte foto's waren stukken goedkoper dan daguerreotypieën en hadden tot gevolg dat steeds meer mensen zich konden laten portretteren (Asser, Boom & Roosenboom, 2007: 64). De meeste fotografie vond toen dan ook nog plaats in ateliers. Volgens een beroepstelling in 1889 waren in de grote steden (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag) 120 zelfstandige fotografen aan het werk, bijgestaan door 160 assistenten. In totaal verschaftte de fotografie in dat jaar aan 700 mensen werk. Het bleef hier mee natuurlijk wel een relatief kleine beroepsgroep, zeker wanneer het vergeleken wordt met de 25.457 beschuitbakkers, 23.310 slaggers en 11.142 kleermakers die Nederland toen rijk was (Asser, Boom & Roosenboom, 2007: 73-76).

Een internationale trend die al zeer vroeg op gang kwam was die van de oorlogsfotografie. Het allereerste conflict dat op de gevoelige plaat werd vastgelegd was de Mexicaanse oorlog (1846-1848). Van grotere betekenis waren echter de foto's die gemaakt werden tijdens de Krim Oorlog (1854-1856) en de Amerikaanse Burgeroorlog (1861-1865). Het fenomeen van de fotograaf op locatie was toen nog een log aangezicht. Vergezeld door een grote verrijdbare donkere kamer – nodig om de foto's direct te ontwikkelen – en loodzware camera's zochten pioniers als Roger Fenton, James Robertson, Matthew Brady en Alexander Gardner het oorlogsfront op en betraden zij soms al zelfs het daadwerkelijke slagveld. De technische beperkingen van de tijd betekenden echter dat de foto's nog niet in staat waren echte actie vast te leggen en dus van een erg statisch karakter waren (Kester, 2002: 238-239).

Één van de eerste oorlogen die door Nederlandse fotografen fotografisch vastgelegd werd, was de Boerenoorlog in Zuid-Afrika (1899-1902). De Nederlanders Van Hoepen, Stoel en Groote hebben tussen het begin van de oorlog in 1899 en juni 1900 vele foto's gemaakt. Deze foto's werden onder andere opgenomen in de belangrijke Britse geïllustreerde tijdschriften *The Graphic*, *The Illustrated London News* en verschenen ook in het Nederlandse weekblad *De Wereldkroniek*. Deze bladen speelden destijds een cruciale rol in de (foto)berichtgeving over de Boerenoorlog in Europa (Zweers, 1999: 7).

De oorlogsfoto's vonden voornamelijk nog hun publiek via tentoonstellingen, maar werden soms ook al op grotere schaal gedrukt en verspreid met behulp van houtgravures. Deze houtgravures, die naar het voorbeeld van een foto gemaakt werden, kunnen in feite gezien worden als de directe voorloper van de latere persfoto. Lang bleef deze methode de voorkeur behouden boven andere opkomende reproductiemethoden, omdat de gravures tegelijk met de tekst konden worden gedrukt in zogenaamde 'hoogdruk' (Wisman, 1994: 8-9).

2.2 De opkomst van persfotografie in Nederland

In Nederland duurde het tot de jaren 1870 voordat er een nieuwsillustratie in de gedrukte pers verscheen. Deze primeur werd opgeëist door de *Katholieke Illustratie*, een Katholiek weekblad dat in 1867 in het leven geroepen werd (en later onder de vlag van De Spaarnestad zou komen te varen). Het betrof echter geen foto, maar een tekening van een tafereel in de Frans-Duitse oorlog (1870-1871) (Karskens, 2001: 56).

De grote doorbraak in het reproduceren en drukken van foto's kwam met de ontwikkeling van het halftoonprocédé door Georg Meisenbach. Met deze techniek konden foto's nu ook op krantenpapier worden afgedrukt.

In Nederland haalde de *Katholieke Illustratie* toen opnieuw de primeur door in 1885 de eerste nieuwsfoto af te drukken. Lange tijd werd de opname van een brand in Raamsdonk op 13 augustus 1885, gepubliceerd in de *Katholieke Illustratie*, als eerste Nederlandse persfoto aangewezen (Wisman, 1994: 15), maar recent onderzoek van Martijn Kleppe en Freek Baars heeft uitgewezen dat een foto van de, voor een speciale gelegenheid versierde, St. Ignatiuskerk uit het voorjaar van hetzelfde jaar ook in aanmerking komt voor deze eretitel (Kleppe & Baars, 2010: 7). Los van deze kleine nuance is dus stellig te concluderen dat vanaf 1885 het publiceren van foto's in de gedrukte pers tot de mogelijkheden van uitgeverijen behoorde. Toch leidde deze doorbraak niet meteen tot een snelle integratie van de foto in de pers. Het vrij kleine verspreidingsgebied van met name de dagbladen, betekende dat er vaak niet genoeg geld beschikbaar was voor grote investeringen, zoals de implementatie van het halftoonprocédé. Hoewel de techniek dus al geruime tijd bestond, duurde het tot ongeveer 1910 voordat ook dagbladen de techniek begonnen toe te passen en foto's opnamen in hun publicaties (Kester, 2002: 244).

Aan het einde van de negentiende eeuw was de foto, met name door de portretfotografie, goed ingeburgerd in de privésfeer van Nederland. Toch verschilde de situatie in Nederland nog beduidend veel van die in andere Europese landen als het ging om productie. Zeker in vergelijking met Frankrijk en Engeland was het aanbod vrij klein. De stijgende vraag had dan ook tot gevolg dat er in Nederland een opvallende hoeveelheid fotografie werd 'geïmporteerd'. Zoals op veel gebieden, raakten de Nederlanders dus gewend om ook in het geval van fotografie de blik zowel naar binnen als naar buiten te richten (Asser, Boom & Roosenboom, 2007: 100). Op technisch vlak brak er met de uitvinding van de kleine camera van Kodak en de invoer van de rolfilm een nieuw tijdperk aan, waarbij ook amateurfotografie een steeds vaker voorkomend fenomeen werd.

Dankzij de uitvinding van de papieren rolfilm in 1884 en de celluloid rolfilm in 1888 door de Amerikaan George Eastman (de grondlegger van Kodak) werd de technologie veel compacter (Wisman, 1994: 12). De kwaliteit van de hier uit voortkomende afdrukken waren echter nog van zulke slechte kwaliteit dat professionele fotografen nog lange tijd (zeker tot en met de eerste helft van de twintigste eeuw) de voorkeur gaven aan glas- en vlakfilm.

De Eerste Wereldoorlog (1914-1918) leverde een belangrijke impuls voor de persfotografie. Foto's van het front gingen de wereld over en ook in de Nederlandse pers werd een grote hoeveelheid foto's geplaatst. Hierbij werd echter wel de neutrale positie van Nederland in acht genomen, wat betekende dat het vrij milde foto's waren en onderwerpen als slachtoffers en verwoesting vermeden werden (Kester, 2002: 245).

Wat minstens zo belangrijk was als de techniek rondom fotograferen en foto-ontwikkeling, was de manier waarop foto's hun weg vonden naar de redactie. Voor tekst bestond al lange tijd de telegraaf, maar deze methode was niet geschikt voor het transporteren van beeld. Een belangrijke uitvinding op dit gebied was dan ook de techniek om foto's radiografisch te versturen, welke in 1927 in gebruik genomen kon worden (Pentecost, 2002: 65-67). Dergelijke technische ontwikkelingen brachten een grote versnelling van het fotoproductie en -druk proces teweeg. Het Algemeen Handelsblad, dat sinds 1924 een fulltime fotoredacteur in dienst had, kreeg het in 1928 voor elkaar om de tijd tussen het maken en het drukken van een foto terug te brengen tot amper twee en een half uur (Wijffjes, 2004: 163).

Alle techniek terzijde was er echter een nog grotere belemmering aan te stippen die de echte invoer van foto's in de pers in de weg stond: de mentaliteit. Zelfs toen het dankzij alle technologische vooruitgang mogelijk was om foto's te maken, te versturen en te drukken, werden er slechts op kleine schaal foto's gepubliceerd in de Nederlandse bladen, simpelweg omdat foto's door het publiek en de journalisten zelf als cultuurbederving beschouwd werden (Wisman, 1994: 17). Zo deed *Vaderland*-redacteur W.N. van der Hout persfoto's in de jaren twintig nog af als 'amusementjes' en 'opkikkertjes', die "veel te veel plaats innemen in vergelijking met hun waarde en betekenis" (Van der Hout, 1928: 120). De *NRC* hanteerde tot ver in de jaren dertig nog een beleid dat foto's uit de kolommen weerde en hen 'verbande' naar een losse dagelijkse fotopagina om "lezers in staat te stellen dit bijblad onmiddellijk terzijde te leggen als men daarvan niet gediend was" (Wijffjes, 2004: 165). Wanneer er wel foto's gebruikt werden, waren dit vaak foto's van buitenlandse fotopersbureaus. In Nederland waren op dit moment nog vrij weinig foto's beschikbaar (Wisman, 1994: 17). Een belangrijke kanttekening is echter wel dat Wisman hier met name spreekt over de dagbladpers. In de geïllustreerde tijdschriften, zoals voorname publicaties als *Het Leven*, *De Prins*, de *Wereldkroniek* en de al vaak genoemde *Katholieke Illustratie*, begon de foto een steeds prominentere positie in te nemen. Fotopersbureaus werden in Nederland - op enkele pioniers na - pas gevormd toen de foto al echt volledig geïntegreerd was in de dag-, week- en maandbladen. Naast de distributie van foto's, luiden deze fotopersbureaus ook het begin in van de professionalisering van de fotografie. De

agentschappen en contacten daar binnen vormden namelijk, mede door het ontbreken van formele opleidingen, de belangrijkste bronnen van kennisuitwisseling (Kester, 2002: 247).

Met haar nadruk op illustraties en foto's, heeft de geïllustreerde pers een grote rol gespeeld in de emancipatie van de persfoto. Een belangrijke pionier op dit vlak was het Duitse blad de *Berliner Illustrierte Zeitung*, één van de vroegste geïllustreerde tijdschriften. Ook in Nederland was het een periode van bloei. Bestaande bladen zoals de *Katholieke Illustratie*, *Eigen Haard*, *De Spiegel*, *Het Leven: Geïllustreerd* en *Panorama* wonnen aan populariteit en bereikten een groter publiek (Kester, 2002: 248). De toenemende inkomsten die gekoppeld waren aan het grotere bereik waren belangrijk voor de bladen, aangezien het uitvoeren en afdrucken van fotoreportages vooralsnog een dure praktijk bleef. De fotografie als geheel werd in deze tijd gekenmerkt door experimenten met combinaties van fotografie en typografie en nieuwe stijlen van fotograferen. In Nederland kwam in de jaren dertig een richting op gang die ook wel werd aangeduid als de *Nieuwe Fotografie*. Deze richting werd gekenmerkt door realistische, documentaire en maatschappelijk georiënteerde reportages. Met name Erich Salomon, een prominente Nederlandse fotograaf, liet zich inspireren door deze stroming en bracht haar via zijn persfoto's over op een groot publiek (Wisman, 1994: 54-58). Ook Spaarnestad-icoon Wiel van der Randen had in zijn fotografie veel raakvlakken met deze *Nieuwe Fotografie* en bereikte hiermee de Spaarnestad-achterban.

In de jaren dertig werd één van de eerste stappen richting professionalisering van het beroep gezet met de oprichting van de eerste fotografenorganisatie, de Nederlandse Vereniging van Persfotografen en Film-Operateurs (NVPF), op 15 januari 1931 (63). Ook hier komen we uitgeverij De Spaarnestad weer tegen, en wel in de persoon van H.J.M. Valks, een Spaarnestad-fotograaf die fungeerde als bestuurslid van deze jonge vereniging.

2.3 De volwassenwording van de persfotografie

De Tweede Wereldoorlog (1939-1945) was een belangrijke periode voor de Nederlandse persfotografie. Hoewel de strenge censuur en harde maatregelen de beoefening van het journalistieke beroep bemoeilijkten en er veel persbureaus sneuvelden, zijn er tegelijkertijd ook belangrijke – hetzij geforceerde – stappen genomen richting de professionalisering van de fotograaf. Persfotografen die tijdens de bezetting nog wilden werken, moesten verplicht lid worden van het in 1940 opgerichte *Verbond van Nederlandsche Journalisten*. Dit betekende dat de fotoverslaggevers, die in het verleden een ondergeschikte en onderbelichte rol hadden binnen de pers, zich nu ook compleet tot het journalistieke beroep mochten rekenen en omgedoopt werden tot fotojournalisten (Wisman, 1994: 75). Ook werd toen verplicht de naamsvermelding van de fotograaf ingevoerd. Hoewel dit hoofdzakelijk diende ter controle, betekende het tegelijkertijd meer erkenning voor de makers van de foto's (73).

Naast deze gereguleerde vorm van fotografie werd er in de praktijk ook nog veel illegaal gefotografeerd. Een aantal verzetsgeïnspireerde fotografen bundelden hun krachten en documenteerden onder de naam *Nederlands Archief* (later: *De Ondergedoken Camera*) de dagelijkse realiteit van de Duitse bezetting in Nederland. Trouw aan de waarden van de *Nieuwe Fotografie*, werd hun stijl gekenmerkt door een realistische stijl en een grote maatschappelijke betrokkenheid (Kester, 2002: 253).

De foto's die in de oorlog door nationale en internationale fotografen geproduceerd werden, kreeg na de oorlog grote aandacht via allerlei tentoonstellingen. Een kenmerkende tentoonstelling uit

de jaren vijftig was de internationale *The Family of Man* expositie.* Fotografen uit 68 landen, waaronder Nederland, leverden meer dan vijfhonderd foto's aan die trachtten de mens zo realistisch en authentiek mogelijk af te beelden. Deze nieuwe stromingen en initiatieven vonden zelden hun weg naar de krant. De dagbladfotografen bleven zich beroepen op simpele en duidelijke illustraties en bewaarden hun afstand van de kunstfotografie. De geïllustreerde tijdschriften vormden echter een beter platform voor grotere reportages en besteedden meer ruimte en aandacht aan de fotojournalistiek (Kester, 2002: 254) en boden ook meer ruimte voor vrijere fotografie met meer kunstzinnige invalshoeken. Een Spaarnestad-fotograaf die zich bijvoorbeeld sterk door de hier boven genoemde *Family of Man*-stroming liet inspireren, was Peter Mokveld, die deze stijl door liet klinken in zijn foto's voor de *Katholieke Illustratie* en *Panorama*.

De professionalisering van de fotojournalist zette zich gestaag door. De oprichting van de *Nederlandse Vereniging voor Fotojournalisten* (NVF) in 1946 en de instelling van een journalistieke tuchtraad en een fotojournalistiek examen in 1948 waren hier duidelijke stappen in (Wisman, 1994: 141-145). Erkenning voor de fotojournalist kwam er ook in de vorm van de oprichting van de jaarlijkse *Zilveren Camera* fotowedstrijd en de daaruit voortvloeiende *World Press Photo* (Kester, 2002: 256).

Dat de fotojournalistiek in status toenam en een belangrijkere rol binnen de journalistiek begon in te nemen, wordt ook geïllustreerd door het feit dat er vanuit de Nederlandse overheid sterkere censuur werd toegepast op fotografie. Tijdens de politionele acties in Indonesië (1947-1949) moesten alle foto's tweemaal (in Batavia en Den Haag) langs de Dienst voor Legercontacten, die besliste over publicatie, censuur en manipulatie (voornamelijk van tekst) (Zweers, 1997: 7). Het meeste beeldmateriaal werd door de onder het leger vallende Foto- en Filmdienst aan de media verschaft, maar naast de officiële legerfotografen en -filmers waren er ook een aantal zelfstandig opererende fotografen aanwezig op locatie (13). Één van de fotografen die op Sumatra foto's maakte, was ex-marinierfotograaf Hugo Wilmar. Namens drukkerij De Spaarnestad maakte hij met een militair vliegtuig vluchten boven de uitgebrande olieopslagplaatsen en raffinaderijen in de regio Palembang. Ook maakte hij foto's van verwoeste cultuurondernemingen aan de oostkust bij Medan en van herstelwerkzaamheden door Indonesische arbeiders. Deze foto's werden zowel in *Panorama* als de *Katholieke Illustratie* gepubliceerd (17-18).

Toen in 1950 de Korea-oorlog uitbrak, werd aan dit conflict ook uitgebreid aandacht besteed in de Nederlandse media. Omdat de meeste redacties verwacht hadden dat de oorlog snel uitgevochten zou zijn, werden slechts enkele Nederlandse fotografen richting het front gestuurd. De Nederlandse media werden voorzien van foto's vanuit twee perspectieven: dat van de onafhankelijke fotograaf, zoals Alfred van Sprang, en dat van de bij het leger ingelijfde militaire fotojournalisten, zoals Wim Dussel, Jan Rups, Ben Koster en Wim Hornman. Net als in Nederlands-Indië gold er een strenge censuur vanuit de overheid (Kester, 2002: 256). Toch waren het vooral de foto's van andere, buitenlandse, fotografen die het meeste terugkwamen in de Nederlandse pers. Tussen de diverse bladen en publicaties waren weinig verschillen in onderwerpkeuze te vinden. De grootste verschillen bestonden tussen de dagpers en de geïllustreerde pers. Waar dagbladen het meestal bij een enkele foto van een buitenlands persbureau hield, wijdden de geïllustreerde bladen meer ruimte aan uitgebreidere fotoreportages.

Met de gegroeide waardering voor de fotojournalistiek, de toegenomen professionaliteit van het vak en de algehele gegroeide interesse in fotografie had de fotojournalistiek de eerste fase van

* De *Family of Man* tentoonstelling bestond uit 503 thematisch gegroepeerde foto's die op onverhullende, eerlijke en scherpe wijze universele onderwerpen als liefde, kinderen en de dood portretteerden. De foto's focusten op de gemeenschappelijkheden die mensen en culturen rondom de wereld aan elkaar verbinden en was een uitdrukking van de humanistische beweging in het eerste decennium na de Tweede Wereldoorlog. Na de opening in de New Yorkse Museum of Modern Art in 1955 reisde de tentoonstelling ruim acht jaar de wereld rond met standplaatsen in zevenendertig landen op zes continenten (MoMa).

professionalisering achter de rug en kwam de fotojournalistiek nu langzaam tot volwassenheid (Kester, 2002: 258).

2.4 Fotopersbureaus

Een belangrijke ontwikkeling binnen de fotojournalistiek was het ontstaan van persbureaus die zich specifiek op fotografie richtten. Het eerste fotopersbureau, de Illustrated Photographic Supply Company, werd in 1894 in Londen opgericht. Omdat dit bedrijf slechts kort opereerde, wordt het in Amerika gevestigde Montauk Photo Concern, opgericht in 1898, ook vaak de eer toegeschreven van eerste fotoagentschap (Kester, 2002: 246-247).

In Nederland was het M.S. Vaz Dias die in 1905 het eerste fotopersbureau op de poten zette. Zijn eerder bedrijf in Amsterdam specialiseerde in nieuws over de ontwikkelingen in de Haagse parlementaire kringen. Hij zag echter al snel het nut in van de foto als nieuwsbron en zette een samenwerking op de poten met een Frans fotobureau, waarvan hij foto's afnam en door een eigen fotograaf liet vermenigvuldigen in Amsterdam (Wisman, 1994: 19).

Niet lang daarna, in 1910, startte Theo Moussault het fotobureau Argus op, wat tevens gevestigd zat Amsterdam. In de jaren twintig besloten Vaz Dias en Moussault hun krachten te bundelen. Met de fusie van Fotobureau Vaz Dias en Argus in het nieuwe Vereenigde Fotobureaux (VFB) bezegelden ze hun positie als grootste fotopersbureau van Nederland (20). In eerste instantie waren het de directeuren zelf die veel van het werk deden, maar de groep fotografen van de VFB groeide al snel. Rond 1930 bestond het team uit Willem Zeijlemaker, George Leefmans, Cees Deenik, Joop Reijnhoudt, Theo Scheffer, Fokke de Haan, Joop Thüring en A. Doorgeest. Op Theo Scheffer na – die had, hoogstwaarschijnlijk als leerling van een vakfotograaf, een opleiding genoten in Haarlem – waren al deze fotografen autodidact op het gebied van fotografie en waren ze vanuit hun passie ingestroomd uit hun diverse oorspronkelijke beroepen (22).

In die tijd deelde de VFB een gebouw met clichéfabriek Pax-Holland in de Spuistraat. Deze geografische verbondenheid begon zich al snel te vertalen in een organisatorische connectie. Vaz Dias had zelf al financiële belangen in Pax gekocht en Becker, de directeur van de VFB, had een zetel in de directie van Pax. Pax-Holland had geen eigen vaste fotografen in dienst en maakte dus handig gebruik van het materiaal van de VFB (22). Ook uitgeverij De Spaarnestad had destijds belangen in de VFB.

In 1920 kwam er een nieuwe speler in het veld met de oprichting van filmbedrijf Polygoon in Haarlem. Het bedrijf van Jules Stoep had in de eerste plaats een focus op het maken van films, maar begon zich ook steeds meer op fotopers-werk te richten. De groep fotografen van Polygoon bestond toen uit Aart Klein, Joop van Bilsen, Harry Sagers, Co Ceijlemaker, Gé van der Werff, Daan Noske en Piet Magielsen in Amsterdam; Theo Meijer in Den Haag en Erik Hof in Rotterdam. Ook hier gold dat de fotografen uit alle hoeken en gaten tevoorschijn kwamen. Van der Werff kwam bijvoorbeeld via familieconnecties bij Polygoon terecht. Al op veertienjarige leeftijd kwam hij in dienst, waar hij de eerste jaren vooral zonder camera aan het werk werd gezet met allerlei klusjes zoals hout hakken en het onderhoud van de kachels rond het bedrijf. Toen hij in 1932 eindelijk de camera mocht oppakken, weigerde hij deze neer te leggen tot zijn pensioen in 1979 (24-26). Ook Henk Blansjaar, die later uit zou groeien tot één van de grootste Spaarnestad-fotografen, begon als loopjongen bij Polygoon en mocht later foto's maken voor het bedrijf.

Frans Moussault kwam net zoals zijn broer Theo Moussault in de persfotografie terecht. In eerste instantie in dienst van de VFB, maar na enkele omzwervingen in Parijs besloot hij zijn eigen bureau op te richten in Brabant. Dat werd het RK Fotopersbureau Het Zuiden, waar hij samen met Peter Moussault (nog een broer) aan het roer stond (28-29).

Voor al deze persbureaus gold in die tijd echter dat het perswerk nog niet genoeg geld in het

laatje bracht. Om de ondernemingen winstgevend te houden verrichten de fotografen in dienst van de fotopersbureaus dus ook nog particuliere opdrachten. Dat rangeerde van portretfotografie tot fotografie van bruiloften, jubilea en kerkelijke plechtigheden (29).

Familie lijkt een lopende draad in de vroege historie van de Nederlandse fotopersbureaus te zijn, want het volgende grote persbureau dat werd opgericht, Foto Varia, was de onderneming van Sieg Vaz Dias, de neef van VFB's M.S. Vaz Dias. In eerste instantie was hij zelf de centrale spil als fotograaf en journalist, maar later kreeg hij versterking van Ben van Meerendonk en de toonaangevende fotograaf Sem Presser (30-32). Nadat Presser bij Varia de fijne kneepjes van het vak had geleerd, besloot hij voor zichzelf te beginnen en richtte hij in 1937 het Algemeen Nederlandsch Foto Persbureau (ANFP) op. Dit bureau opereerde hij aanvankelijk vanuit de zolderruimte van zijn ouders, maar kon hij in 1938 al verhuizen naar een fatsoenlijk pand op de Paleisstraat in Amsterdam. Hier werd hij voor korte tijd verenigd met Ben van Meerendonk, die nu eveneens Varia had verlaten (33).

De Duitse bezetting tijdens de Tweede Wereldoorlog had grote gevolgen voor de verschillende persbureaus. De strenge censuur van de bezetters en harde maatregelen kostten veel kleine fotopersbedrijven de kop. Eind 1940 werd de organisatie 'het Verbond van Nederlandsche Persbureaux' opgericht, wat moest bepalen welke bureaus door mochten werken en welke niet. Bepaald werd dat alleen Polygoon, het Nationaal Fotokantoor van de NSB, Pax-Holland, Schimmelpenningh, Fotobureau Holland, Stapf Bilderdienst en Recla-Klinsky (de Nederlandse vertegenwoordiger van Associated Press) hun werk landelijk mochten voortzetten. De andere bureaus mochten alleen nog plaatselijk opereren en voldoen aan de voorwaarde dat meer dan vijftig procent uit puur perswerk zou bestaan (73). Veel persbureaus overleefden de oorlog niet. De VFB werd opgedoekt (77), Polygoon werd onder dwang verkocht (81) en fotobureau Het Zuiden stopte met persfotografie (83).

De situatie werd nog gecompliceerder toen in 1943 het Centraal Nederlandsch Fotobureau (CNF) werd opgericht, waar een monopoliepositie voor geschapen werd, door alle fotografen te verplichten hun foto's via het CNF te distribueren. De NSB'er Lindeman, hoofd van Fotobureau Holland, werd aangesteld als hoofd van de organisatie. Hoewel het bureau goede zaken deed, was haar lot sterk verbonden aan dat van de bezetter. Op 5 september 1944 ('Dolle Dinsdag') werd het CNF opgedoekt en werden haar bezittingen verkocht (87-89).

Na de Duitse overgave kwam Nederland onder bestuur van het Militair Gezag te staan, welke in 1943 door de minister van Oorlog was opgericht in Londen. Onderdeel van deze organisatie was het Algemeen Nederlandsch Fotobureau (Anefo) welke haar start maakte in Londen en met de bevrijding meetrok richting Brussel en vervolgens Amsterdam (114-115). Veel fotografen die tijdens de oorlog als freelancer hadden geprobeerd rond te komen, sloten zich nu aan bij Anefo. Er was echter ook weinig keus, aangezien Anefo vlak na de oorlog het enige orgaan was dat foto's voor publicatiedoeleinden mocht verspreiden (116). Om die reden maakte ook Spaarnestad-fotograaf Jan de Jong op dit moment de overstap naar Anefo (Baars, 2012).

Langzaam kwam de gedrukte pers weer op gang. Een aantal oude namen verdween, maar tegelijkertijd verworven verzetskranten zoals *Het Parool* en *Trouw* een permanente plek in het medialandschap. Vanwege de papierschaarste bleef de omvang van kranten echter nog een tijd lang beperkt en was het aantal foto's binnen de pagina's nog klein (117).

Nadat het Militair Gezag in 1946 ophield met opereren, ging Anefo onafhankelijk verder. Het Algemeen Nederlandsch Persbureau (ANP) deed toen nog een poging Anefo over te nemen, maar slaagde hier niet in. Het ANP wilde toch graag een eigen fotodienst oprichten en ging daarom in gesprek met Nederlandsche Dagblad Pers-lid Sijthoff, die toen eigenaar was van het door de oorlog

toegetakelde Polygoon-foto. Met de koop van dit bedrijf startte ANP-foto op 6 april 1946 zijn werkzaamheden als fotopersbureau (118-119). De beginjaren van ANP foto verliepen moeizaam. Ondanks het feit dat het ANP foto's tegen lage plaatsingtarieven aanleverde, werd er in de pers nog weinig gebruik gemaakt van de foto's van het ANP. Dit had deels te maken met een boycot die in 1947 door de Nederlandse Vereniging van Fotojournalisten over ANP-foto werd afgeroepen. Met het opheffen van dit boycot in 1949 verbeterden de vooruitzichten van het ANP (121).

Naast de reuzen Anefo en ANP-foto, schoten er in de jaren na de oorlog nog diverse andere fotobureaus uit de grond, veelal opgericht door fotografen die met het wegvallen van VFB en Polygoon in de oorlog zonder werk kwamen te zitten. Het Nationaal Foto Persbureau (NFP) werd in 1948 opgezet door Piet Magielsen en Jan Stevens, twee ervaren fotografen die elkaar als mariniers in Indonesië ontmoetten en het plan hadden opgevat een eigen bedrijf op te richten (126).

Fotohandelaar Cees de Boer begon, met de steun van W.M. Stuijbergen van uitgeverij De Spaarnestad, in het begin van de jaren vijftig het fotopersbureau United Photos. Op zijn hoogtepunt kon United Photos zich meten met ANP foto, maar door het uitdunnen van het personeelsbestand slankte het bedrijf langzaam af in formaat en status. Het bleef lang nog beeld leveren aan het *Haarlems Dagblad*, maar vanaf de jaren tachtig is het bedrijf zich meer gaan richten op particuliere fotografie (127-129). Dit gold voor veel van de kleinere fotopersbureaus. ANP-foto veroverde ondertussen de koppositie en is sindsdien het grootste Nederlandse persbureau gebleven en kent nog weinig concurrentie van andere binnenlandse ondernemingen. Vrijwel alleen Hollandse Hoogte opereert nog naast het ANP, maar dit fotopersbureau werkt op een veel kleinere basis.

2.5 Fotografen in vaste dienst van de pers

Het was voor de landelijke pers niet gewoonlijk om zelf fotografen in vaste dienst te hebben. Voor zover de bladen er voor kozen foto's te plaatsen, werden deze hoofdzakelijk afgenomen van de fotoagentschappen of freelance fotografen. Toch waren er een aantal kranten die wel eigen fotografen in dienst hadden. Het *Vrije Volk* had, net als zij voor de oorlog had gedaan, een vaste werkplek geboden aan fotografen Jo de Haas, Henk Nieuwenhuis en Jan Peters. Voormalig *Het Volk*-fotograaf Frits Griek kwam op de loonlijst van het *Parool*, terwijl de *Telegraaf* Bert Buurman in dienst nam om op vaste basis foto's te maken (en er ongetwijfeld meer fotografen in dienst zullen zijn geweest). Het communistische dagblad *De Waarheid* beriep zich op Dolf Kruger en Kors van Bennekom (Wisman, 1994: 137). Ook grote geïllustreerde tijdschriften als *Elsevier* en *Het Leven* deden een beroep op vaste fotografen. Daarnaast was het natuurlijk uitgeverij De Spaarnestad die al langere tijd met staffotografen werkte.

Ondanks hun vaste positie op de redactie, stonden deze fotografen echter nog steeds in lager aanzien dan hun schrijvende collega's. Zelfs als onderdeel van het bedrijf werden zij vaak nog als een noodzakelijk kwaad gezien. Deze ondergeschikte status bleef tot in de jaren tachtig doorwerken (138).

In zijn voorwoord voor het boek *Een jaar te kijk*, merkte fotograaf Jaap Herschel op dat "de fotografie in de dagbladjournalistiek nog steeds als stiefkind behandeld wordt" (Elsevier, 1984). Pas in de loop van de jaren tachtig en negentig is hier echt verandering ingekomen en is de foto essentieel geworden in het aanzicht en de stijl van een blad. Het ANP geldt nu als de bron van de 'standaard' geijkte nieuwsfoto's, terwijl de fotograaf in vaste dienst van een dagblad meer creatieve vrijheid heeft gekregen. Daarnaast hebben de grote dagbladen deskundige fotoredacteuren aangenomen om zich compleet te focussen op het beeldmateriaal in de bladen (Wisman, 1994: 138-139). Met de ingang van 21^e eeuw is het medialandschap nog drastischer veranderd met de snelle ontwikkelingen op het gebied van digitale fotografie. Dit heeft voor een veel groter aanbod aan foto's gezorgd een grote verscheidenheid aan professionele en minder professionele (maar goedkope) beeldleveranciers. Het

specifieke verhaal van de geïllustreerde tijdschriften verschilt in enkele belangrijke opzichten vrij sterk van die van de dagbladen. Dit zal in het komende hoofdstuk meer gedetailleerd aan bod komen.

3. Het geïllustreerde tijdschrift

Geïllustreerde tijdschriften hebben vanaf het begin van de fotografie een belangrijke rol gespeeld in de inburgering van het medium en de integratie van de foto in de pers. Met hun grotere focus op illustraties en visuele media was de keuze voor het plaatsen van foto's in de tijdschriften lange tijd beter geaccepteerd dan in de dagbladpers. Bovendien kregen illustraties hier veel meer ruimte. Daarnaast was het zo dat ze door hun verschijningsschema's, hetzij wekelijks of maandelijks, minder gebonden waren aan de actualiteiten van de dag en dat het toen nog trage proces van fotopublicatie daarom een minder grote belemmering was.

3.1 Internationaal

Sinds de ontwikkeling van de drukpers hebben geïllustreerde bladen een belangrijke plek ingenomen in het medialandschap. Hoewel er sinds de vijftiende eeuw al met behulp van houtsneden gebruik gemaakt kon worden van illustraties, duurde het tot het einde van de achttiende eeuw voordat de eerste echte geïllustreerde tijdschriften verschenen (Albert & Feyel, 1998: 360). Dit waren voornamelijk Franse modebladen, zoals *Le Cabinet des Modes* (1785-1792) en *Le Journal des Dames et des Modes* (1797-1839). Met de verder ontwikkeling van druktechnieken kwam het genre in de jaren 1840 en 1850 echt op gang. Dit waren zowel satirische bladen – *Le Charivari* (Parijs, 1832), *Punch* (Londen, 1841); bladen gevuld met 'nuttige kennis' – *Le Journal des Connaissances utiles* (Parijs, 1831), *Penny Magazine* (Londen, 1832), *Chamber's Edinburgh Journal* (Edinburgh, 1832), *Magasin Pittoresque* (Parijs, 1833), *Musée des Families* (Parijs, 1833); en ook de eerste geïllustreerde nieuwsperiodieken – *The Illustrated London News* (Londen, 1842), *L'Illustration* (Parijs, 1843), *Illustrierte Zeitung* (Leipzig, 1843), *La Ilustración* (Madrid, 1849), *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (New York, 1855), *Le Monde Illustré* (Parijs, 1857), *Harper's Weekly* (New York, 1857). Op dat moment werd er voor de illustraties in deze bladen nog alleen gebruik gemaakt van houtgravures.

De bladen die zich richtten op nieuws en actualiteiten werden geïllustreerd door artiesten die de gebeurtenissen zelf hadden bijgewoond of werkten in een studio met hulp van ooggetuigenverslagen. Foto's vonden in eerste instantie hun intrede als model voor dergelijke houtgravures. Met de komst van het halftoonprocédé kon de foto nu ook zelf opgenomen worden in het blad. Het Franse tijdschrift *Le Monde Illustré* publiceerde in 1877 de eerste gereproduceerde foto, een portret van ontdekkingsreiziger Nordenskjöld. De verbetering van de halftoontechniek in de jaren 1880 en 1890 maakte het proces nog makkelijker toepasbaar. Dit resulteerde in de lancering van de eerste bladen die zich sterker gingen richten op foto's. Vroeg voorbeelden hiervan waren de Franse tijdschriften *La Vie Illustrée* en *Lecture Pour Tous* (1898). De grotere mediabedrijven schaften hun eigen halftoonstudios aan, terwijl de kleinere bladen in eerste instantie een beroep deden op onafhankelijke studio's.

Door een belangrijke rits uitvindingen door Godchaux (1867), Karl Klic (1895), Mertens (1904) en de gebroeders Comoy (1910) werd het ook mogelijk de techniek te integreren in de rolpers door middel van rotogravure, ook wel koperdiepdruk genaamd. Deze technologische vooruitgang zag een tweede golf aan fototijdschriften opkomen, waarvan *Le Mirroir* in 1913 één van de eerste was (Albert & Feyel, 1998: 362).

De Eerste Wereldoorlog was een definitief breekpunt voor fotografie in de geïllustreerde pers. Waar tijdens de oorlog de dagbladen veel minder foto's gingen gebruiken vanwege de reductie in het aantal pagina's van de kranten, kwam er in zowel de nieuwe als oude tijdschriften (*Le Pays de France*,

Sur le Vif, La Guerre Aérienne, Le Flambeau) juist een grotere nadruk op foto's te liggen. Na de oorlog was de tekening of gravure als illustratie bijna verdwenen – op de karikaturen en strips na – en kreeg de foto een sterkere positie.

Het Interbellum zag de opkomst van een derde generatie fototijdschriften met de verschijning van de *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1925), *Vu* (1928), *Life* (1936) en *Match* (1938). Deze bladen maakten alleen nog maar gebruik van foto's als illustraties (Albert & Feyel, 1998: 360). Deze tijd wordt vaak als de eerste grote bloeiperiode van de geïllustreerde pers aangemerkt. Duitsland liep voorop in de ontwikkelingen. Met name het in 1891 opgerichte *Berliner Illustrierte Zeitung* was destijds toonaangevend.

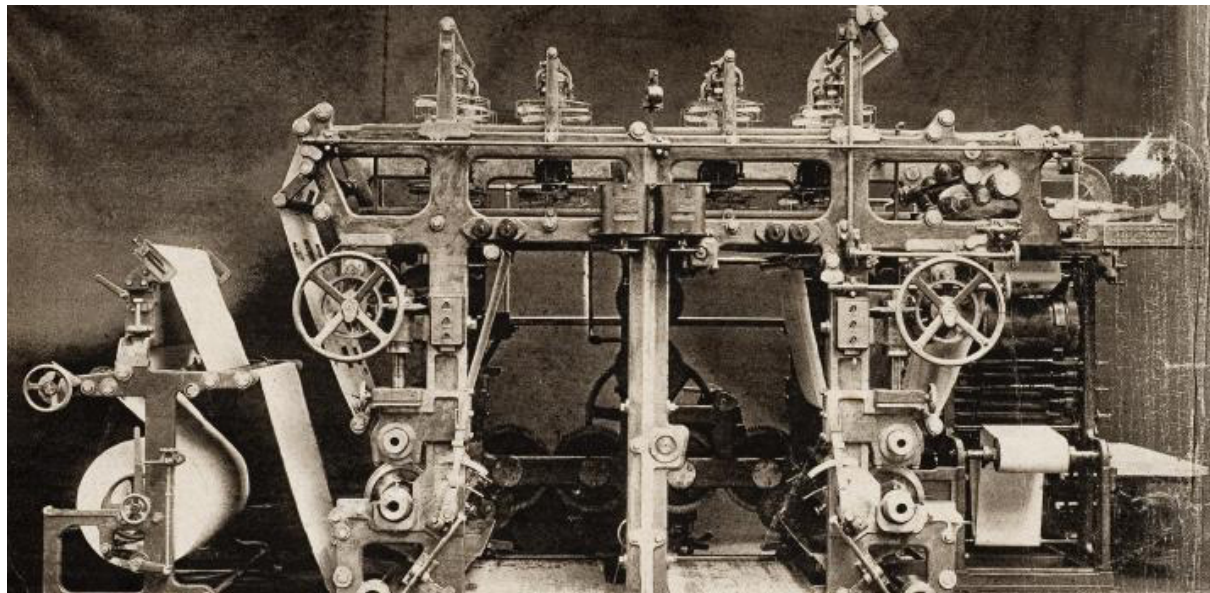
De geïllustreerde tijdschriften profiteerden van de toegenomen waardering voor de visuele kunst, waarbinnen de cinema een belangrijk motor was. Met *picture stories*, een fenomeen wat al eerder bestond maar aan steeds meer populariteit wist te winnen, wisten ze pakkende verhalen te vertellen. Ook de opkomst van het sterrendom gaf een belangrijk impuls aan de geïllustreerde pers, met name in Duitsland, de Verenigde Staten en Frankrijk (Kester, 2002: 248). Zo vestigde het geïllustreerde tijdschrift zich tijdens het Interbellum als dé plek voor fotografie.

3.2 Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland

3.2.1 Vroege begin

Het eerste geïllustreerde blad dat in Nederland het levenslicht zag, was *Het Stuiversmagazijn*. In 1857 kwam het blad voor het eerst uit. Geheel zelfstandig was het echter niet. Als Nederlandse uitgave van het Engelstalige blad *Penny Magazine* werd veel van de inhoud van dit blad rechtstreeks vertaald en gepubliceerd in het Nederlandse broertje. Al in 1878 hield het blad op met bestaan. Wat dat betreft ging het *De Hollandse Illustratie* beter af. De Amsterdamse gebroeders Binger brachten hun tijdschrift vanaf 1864 uit, vanuit hun stoomdrukkerij in Amsterdam. Dit weekblad zou tot 1919 wekelijks van de persen rollen. In 1866 kwam daar toen als derde pionier de *Katholieke Illustratie* bij (Hottinga, 2000: 7). Met haar specifieke focus op het katholieke volksdeel heeft het blad gedurende haar ruim honderdjarig bestaan een grote achterban gekend. Voor zijn blad *Geïllustreerd Nieuws* (1866) maakte uitgever A.W. Sijthoff handig gebruik van buitenlandse houtblokken voor wereldse onderwerpen en liet hij alleen voor Nederlandse onderwerpen speciaal houtblokken maken (Thomassen, 2006: 344). Dit blad bestond echter slechts tot 1879. Onder de (weinig bescheiden) noemer *De Prins der Geïllustreerde Bladen*, welke verscheen vanaf 1901, had N.J. Boon in Amsterdam meer succes. Het geïllustreerde tijdschrift, beter bekend als *De Prins*, werd gekenmerkt door een grote hoeveelheid aan foto's, recensies en vervolgverhalen (Geleijns, 2006: 335). In navolging van het *Stuiversmagazijn* verscheen vanaf 1890 het *Geïllustreerd Stuiversblad*, uitgegeven door Neerlandia in Utrecht. Zonder specifieke focus publiceerde het blad foto's en illustraties van bekendheden en *royalties*, technische ontwikkelingen en exotische oorden. Het was hier echter succesvoller in dan haar voorganger en bleef tot 1938 van de persen rollen (Bos, 2006: 346). Uit Rotterdamse hoek verscheen vanaf 1902 *De Week Geïllustreerd* door Nijgh en Van Ditmar. Dit blad had echter wel een specifiek doel, namelijk om verslag te doen van actualiteiten. Veel van de geplaatste foto's waren slechts van verklarende bijschriften voorzien en hoefden niet verbonden te zijn aan een artikel. Een foto kon dus al als verhaal functioneren (Tol, 2006: 329). In 1907 verscheen *Het Leven Geïllustreerd* (beter bekend als *Het Leven*) op het toneel. Dit Amsterdamse blad werd in haar eerste decennium nog vooral gekenmerkt door haar voorpagina vol advertenties, maar bouwde een sterke reputatie op met goede fotografie, illustraties en veel aandacht voor (populaire) cultuur (Tol, 2006: 324). In 1894 verscheen de *Wereldkroniek* voor het eerst. Dit geïllustreerde tijdschrift, dat tot 1970 (een indrukwekkend bestaan

van 84 jaar) maandelijks uit zou komen, richtte zich als één van de eerste bladen vooral op bekendheden, sterren, glamour en sensatie en oogstte daarmee veel succes (Tol, 2006: 283). Maandblad *Panorama* rolde vanaf 1913 van de koperdiepdrukpersen van Sijthoff in Leiden.



Afbeelding 1. Eerste koperdiepdrukpersen van De Spaarnestad - Fotograaf onbekend, 1915

3.2.2 Interbellum

Een belangrijk genre binnen de week/maand bladen is altijd al het vrouwentijdschrift geweest. Dit genre maakte, volgens Lotte Jensen (2004), tot aan het Interbellum drie fases door. De vroegste fase liep van de vroege achttiende eeuw tot 1821 en werd gekenmerkt door allerlei initiatieven om vrouwen als een apart publiek aan te spreken. De tweede fase werd ingeluid door het verschijnen van *Penélopé* in 1821, een vrouwenblad dat op eigenzinnige wijze door vrouwen zelf werd gedirigeerd. In de halve eeuw die daar op volgde nam het aantal vrouwentijdschriften toe en kwam er een grotere diversiteit aan aanbod. In 1870 start de derde fase waar in, samenlopend met de feministische golf, de eerste feministische tijdschriften opkwamen (Jensen, 2004: 21). Het moderne *geïllustreerde* vrouwentijdschrift kent haar oorsprong vervolgens tijdens het Interbellum, met het verschijnen van *Het Rijk der Vrouw* in 1924. Dit 'vrouwenserviceweekblad' sprak een zo groot mogelijk publiek aan en rustte op drie belangrijke peilers: praktische informatie over zaken als huishouding, keuken, huis, mode en handwerken; licht informatie bijdragen en wetenswaardigheden; en ontspanningslectuur. Deze formule werd vervolgens ook toegepast in de vrouwenbladen die haar opvolgden, zoals *Eva*. *De Hollandsche Lelie* (opgericht in 1936) en *Beatrijs* (1939) en de 'grote' twee van de damesbladen: *Libelle* (1934) en *Margriet* (1938) (Vegt, 2004: 41).

Libelle en *Beatrijs* waren uitgaven van De Spaarnestad, die met deze bladen en de reeds sterk gevestigde *Katholieke Illustratie* een stevige positie had verworven binnen het Nederlandse medialandschap. *Margriet* kwam echter uit de stal van de *Geïllustreerde Pers*, een Amsterdamse uitgeverij die in het Interbellum opkwam en, tot aan hun uiteindelijke fusie, op vele vlakken concurreerde met De Spaarnestad. In 1935 kwam de *Geïllustreerde Pers* ook met *De Week in Beeld* op de markt, een actualiteitenblad zonder politieke of kerkelijke alliantie (Van der Schee, 2006: 297).

Een andere 'grote speler' was uitgeverij Zomer & Keuning in Wageningen. In 1934 brachten

zij maandblad *Moeder* uit, wat als traditioneel ‘vakblad voor de vrouw in het gezin’ lang succes kende (Menninga, 2006:301). In 1936 kwam deze uitgeverij ook met het succesvolle weekblad *De Spiegel*, dat het belangrijkste blad van de protestants Christelijke zuil in Nederland werd (Kwant, 2006: 287).

3.2.3 Na de Tweede Wereldoorlog

Vlak na de Tweede Wereldoorlog kampte de bladenindustrie in eerste instantie met beperkingen onder invloed van de perszuivering en papierschaarste. In de loop van 1946 en 1947 rolden de meeste bladen echter weer van de persen.

De Spaarnestad bracht *Libelle* en de *Katholieke Illustratie* weer op de markt en de Geïllustreerde Pers bleef hen op de hielen zitten. *Margriet* verscheen ook weer en in 1947 bracht de Geïllustreerde Pers het katholieke weekblad *Zuid* op de markt, bedoeld om in het katholieke zuiden met een vergelijkbare formule direct te kunnen concurreren met de *Katholieke Illustratie* (Karouw, 2006: 294). Dit blad ging, net als *De Week in Beeld* (ook van de Geïllustreerde Pers), in 1953 echter al weer op de fles (Van der Schee, 2006: 297). De uitgeverij boekte meer succes met de *Revue*, het actualiteitenblad dat ze eveneens in 1953 introduceerde (Karouw, 2006: 282).

Met de komst en de razendsnelle inburgering van de televisie in de jaren vijftig en zestig veranderde het Nederlandse medialandschap echter aanzienlijk. Het CBS onderzoeksrapport *Radio, televisie en vrijetijdsbesteding* uit 1960 vermeldt dat er in 1956 ruim 26.000 televisietoestellen geregistreerd stonden. Vier jaar later was dit aantal opgelopen naar 585.000. De verspreiding verliep daarna nog sneller. Op 1 januari 1964 werd het punt bereikt dat in meer dan de helft van de Nederlandse huishoudens een televisietoestel stond. In 1968 waren er al meer dan drie miljoen TV's geregistreerd en bezat 80% van de huishoudens een televisie (Scheepers, 2004: 29). Dit groeiende bezit drukte zich ook uit in een verandering in tijdsbesteding. Toen de televisie in 1962 al in meer dan de helft van de Nederlandse huishoudens was doorgedrongen, werd geregistreerd dat 17% van de vrije uren 's avonds en in het weekend besteed werd aan lezen. In 1955/1956 was dat percentage nog 25% (Knulst & Kraaykamp, 1996: 40).

Voordat de televisie op het toneel verschenen, waren geïllustreerde tijdschriften de enige beschikbare media die beeldmateriaal van actualiteiten zo prominent in huis brachten. Bewegende beelden waren weliswaar beschikbaar, maar konden alleen buitenshuis in het bioscoopjournaal gezien worden. Om een zo breed mogelijk publiek aan te spreken, probeerden de tijdschriften een zeer gevarieerde inhoud tot stand te brengen met onderwerpen die alle bevolkingslagen en leeftijden zouden aanspreken. Hoewel de verzuiling betekende dat de meeste bladen een specifieke religieuze groep aanspraken en ook damesbladen al een grotere specialisatie kenden, probeerden alle bladen in principe een formule te behouden die het hele gezin kon bedienen. Vanaf de jaren zestig nam de televisie echter de rol over van ‘venster op de wereld’. Aangezien de geïllustreerde tijdschriften niet konden concurreren met de televisie op het gebied van snelheid, actualiteit en informatie, werden zij gedwongen een nieuwe weg in te slaan en een specifiekere functie na te streven met een sterkere focus op afgebakende doelgroepen. De ontzuiling was definitief begonnen in de samenleving, wat tot gevolg had dat de groei van de verzuilde media tot een halt kwam, terwijl de neutrale tijdschriften aan publiek wonnen. Als reactie daarop begonnen de religieuze en politieke scheidslijnen in bladen als de *Katholieke Illustratie* en *De Spiegel* een steeds minder belangrijke rol in te nemen.

Niet alleen de verzuilde bladen hadden het moeilijk met het aantrekkelijk houden van hun formule, ook van oudsher vrij neutrale geïllustreerde tijdschriften worstelden met de transitie. Zo werd *Het Leven* in 1941 opgeheven en werd *De Prins* in 1949 te ruste gelegd.

Om mee te liften op het succes van de televisie begonnen steeds meer bladen zich nu ook te richten op televisieprogramma's, bekende personages en popmuziek. Onderwerpen die voorheen

slechts voorkwamen in een rubriek in een gezinsblad als *Panorama*, kregen nu hun eigen titels. Het tijdschrift evolueerde van een blad voor het hele gezin in een meer individuele aangelegenheid die aanspraak deed op een specifiek geslacht of leeftijdsgroep. *Libelle* en *Margriet* schroefden het aantal artikelen over huishouding en opvoeding terug en begonnen meer te focussen op onderwerpen die de vrouw als persoon aanspraken, zoals mode, lichaamsverzorging en gevoelsleven. Traditionele bladen als *Moeder* (opgeheven in 1961) overleefden het echter niet. Margriet hoofdredactrice Hanny van den Horst herinnert zich de tijd nog goed: “Joop [Swart] en ik stonden aan de wieg van de openheid. Het was een ongelooflijk belangrijke tijd. Alles stond op zijn kop. Gezag, kraker, burgerlijke ongehoorzaamheid. De verhouding tussen ouders en kinderen veranderde, er kwam openheid op seksueel gebied, over abortus werd strijd geleverd. De emancipatie kwam op gang, vrouwen kwamen op voor zichzelf” (Rümke, 2004: 7)*. Actualiteitsbladen als *Panorama* en *Nieuwe Revu* werden tegelijkertijd sensationeler en harder. Sommige sterk verzuilde bladen overleefden de transitie uiteindelijk ook niet. De *Katholieke Illustratie*, de *Wereldkroniek* en *De Spiegel*, bladen die al decennia een iconische plaats in het medialandschap bezaten, wisten het einde van de jaren zestig niet te bereiken (Knulst & Kraaykamp, 1996: 121-123). Gerard Vermeulen, hoofdredacteur van *Panorama* in de jaren zestig en zeventig, beschrijft het proces als de abrupte volwassenwording van het publiekstijdschrift. Deze werd volgens hem gekenmerkt door ingrijpende vernieuwingen in typografie, fotografie en redactionele vrijheden. Met de inburgering van de professionele vormgever op de redacties van de jaren zestig, werden er specifiekere stijlen en imago's gehanteerd. Daarnaast kregen redacteuren meer vrijheid en verantwoordelijkheid. “Het kind was volwassen geworden en ging op kamers wonen, zelfstandig en zelfbewust” (Vermeulen, 1994: 13-15).

* Hanny de Both-Van den Horst volgde in 1970 de bekende *Margriet* hoofdredacteur Joop Swart op en werd daar mee één van de eerste vrouwelijke hoofdredacteurs van de VNU. Dit leidde binnen de uitgeverij tot grote commotie. Zo vond Dick Hendrikse, hoofdredacteur van *Libelle*, dat zijn baan hier door devalueerde en kon hij slechts tevreden gesteld worden met een eigen promotie tot directielid (Rümke, 2004: 7).

4. Historie Uitgeverij de Spaarnestad

4.1 Oprichting en aankoop Katholieke Illustratie

“Het bieden van ongevaarlijke ontspanningslectuur aan het rooms-katholieke volksdeel”, dat was het doel wat de oprichters van de Haarlemse uitgeverij De Spaarnestad voor ogen hadden toen zijn in september 1906 hun onderneming het eerste leven in bliezen. De uitgeverij, op dat moment onder meer producent van de *Nieuwe Haarlemsche Courant*, heeft het er in de eerste jaren niet makkelijk mee. De verkopen vallen tegen en het bedrijf lijdt jaarlijks verliezen. In 1909 slaat de ‘losing streak’ eindelijk om en noteert De Spaarnestad in het eerste kwartaal een winst van 63,36 gulden. Dit werd in 1910 snel opgevolgd door één van de grootste mijlpalen in de geschiedenis van de uitgeverij: de aankoop van de exploitatierechten van *De Katholieke Illustratie**. Dit geïllustreerde tijdschrift bestond al sinds 1866 en was bekend om de grote hoeveelheid foto’s die zij al gebruikte in de opmaak. Tussen 1910 en 1918 besluit De Spaarnestad dan ook om als een van de eerste geïllustreerde bladen een eigen fotograaf aan te nemen om het blad van eigen foto’s te voorzien. Zo kwam A.P.A. Adriaansz als allereerste Spaarnestad-fotograaf op de loonlijst van de Haarlemse uitgeverij.



Afbeelding 2. Mgr. Huibers, de bisschop van Haarlem, op bezoek bij 'De Spaarnestad' - Wiel van der Randen, 1940

* Voor een uitgebreide beschrijving van de levensloop van de *Katholieke Illustratie*, zie bijlage A2.1

Ten tijde van de overname beleefde het blad een kleine dip, was haar lezersbestand geslonken en kende ze een lagere oplage. De Spaarnestad had echter groot vertrouwen in de *Katholieke Illustratie* en stelde ambitieuze doelstellingen. De toekomst zou uitwijzen dat dit vertrouwen geheel gerechtvaardigd was (Hottinga, 2000: 53). Onder de leiding van De Spaarnestad groeide de oplage in rap tempo. In 1914 werd daarom de financiële regeling met de daadwerkelijke eigenaren in Den Bosch versoepeld – in het voordeel van de uitgeverij – en was De Spaarnestad in 1915 in staat om een kostbare nieuwe drukpers aan te schaffen. Met de nieuwe pers kon de productie opgeschroefd worden en werd de kwaliteit, dankzij het nieuwe koperdiepdrukproces, een stuk hoger (78) (de regelingen rondom de exploitatierechten zouden overigens nog vaak ter discussie komen te staan tot het moment dat de uitgeverij het blad in 1930 geheel over kon nemen (84)).

Los van *De Katholieke Illustratie* geeft De Spaarnestad nog een eigen zondagsblad uit, dat zij zelf van artikelen en beeldmateriaal voorziet. Dit blad levert de uitgeverij als bijlage aan een groot aantal kranten en wordt een groot succes, ook op financieel gebied. In 1921 wordt dan ook besloten om in eigen beheer een volledige eigen geïllustreerd weekblad op te starten: *Stad Amsterdam*. Arthur Tervoren, voorheen reporter van *Het Leven* aan het westelijk oorlogsfront, wordt aangesteld als hoofdredacteur. Het succes van dit blad doet de uitgeverij besluiten een vergelijkbaar blad op te richten voor Rotterdam: *Groot Rotterdam*. De twee bladen deelden de algemene Spaarnestad inhoud (waaronder feuilletons, een landelijke agenda en korte verhalen) en werden daarnaast gekenmerkt door lokale artikelen en foto's (Sluis, 1986: 6).

4.2 Focus op foto's

Vanaf haar oprichting heeft uitgeverij De Spaarnestad altijd bijzondere aandacht gehad voor fotografie. Tot aan de jaren twintig verdween echter al het gebruikte beeldmateriaal rechtstreeks in de vuilcontainer. In 1923 ziet men in dat het voordelig en nuttig kan zijn om, met de groeiende behoefte aan beeldmateriaal, foto's langer te bewaren en wordt de eerste aanzet tot een fotoarchief gezet. Alle door externe personen/instanties aangeleverde foto's worden vanaf dan zorgvuldig bewaard in mappen en de negatieven van de eigen fotografen krijgen in archiefdozen een plek op een redactiekamer in het Spaarnestad-pand aan de Nassaulaan in Haarlem.

Met de uitgave van sportblad *De Sport Illustratie* verbreedt de uitgeverij haar spectrum. Het succes van de formule van Spaarnestad-content in combinatie met lokale artikelen leidt daarnaast ook tot het uitbrengen van nieuwe kopbladen zoals *'S Gravenhage in Beeld*, *De Brabantse Illustratie*, *Ons Zeeland* en *Limburg in Beeld*. Al deze bladen krijgen de beschikking over eigen fotografen, zoals A. Beckers in Limburg, J.W. Verhoef in Amsterdam, J. De Jong in Brabant en D. Dellaert in Zeeland. Op het kantoor in Haarlem waren Valks, Fallentin en Van der Wal daarnaast nog inzetbaar als fotografen voor alle Spaarnestad-uitgaven.

Al het geschoten materiaal wordt samen met de door de fotografen opgestelde dagrapporten gearchiveerd. Die rapporten bevatten informatie over het onderwerp van de foto, plaats en tijd van de handeling en technische gegevens over het gebruikte materiaal (8).

4.3 Panorama & Libelle

Los van de katholieke ideologie, was het uitgeven van tijdschriften een commerciële onderneming voor de drukkerij. Een pure focus op de katholieke zuil zou simpelweg niet genoeg winst opbrengen om de dure koperdiepdrukpersen draaiende te houden. Daarom begon de uitgeverij haar blik te verbreden en zocht ze mogelijkheden om ook andere (niet-katholieke) doelgroepen te bereiken

(Balrak, 2010: 6). In 1929 sluit De Spaarnestad een overeenkomst met uitgeverij Sijthoff en komt het geïllustreerde weekblad *Panorama** onder de paraplu van De Spaarnestad terecht. Daarnaast beginnen steeds meer kranten bij de uitgeverij aan te kloppen om hen een dagelijkse fotopagina aan te leveren. Hoewel de kopbladen van De Spaarnestad een succesvol bestaan hadden geleid, werd in 1935 toch besloten ze te samen te brengen onder de kop van *Panorama*. Deze kreeg nu, naast haar reguliere content, ook een specifiek regiogedeelte van ongeveer tien pagina's.

Door afspraken met binnenlandse en buitenlandse fotopersbureaus begint de fotocollectie van De Spaarnestad te groeien. Zo legt het de handen op materiaal van Trampus (Parijs), Central Press (Londen), International News Photo (New York), Belga (Brussel), Keystone (Londen/Parijs), Associated Press (Berlijn), P.I.X. (New York) en Bernsen's International Press Service. Binnen Nederland krijgt De Spaarnestad de beschikking over foto's van Polygoon (Amsterdam), Het Zuiden (Den Bosch), Hollandia (Alkmaar) en ABC-Press (Amsterdam). In de jaren dertig bleven de Haarlemmers afspraken maken met allerlei bureaus om hun beeldmateriaal in het archief op te kunnen nemen. Na de oorlog kwam er bijvoorbeeld ook materiaal van de Nederlandse fotopersbureaus Anefoto en ANP-foto bij.

Zoals gold voor vrijwel alle ondernemingen, moest De Spaarnestad tijdens de Tweede Wereldoorlog moeilijke tijden zien te overleven. Door de grote papiertekorten zag de uitgeverij zich gedwongen haar bladen flink in te krimpen of zelfs (tijdelijk) stop te zetten. De levering van foto's van Engelse en Amerikaanse bureaus viel weg en de uitgeverij wordt onder dwang gevoed met propagandistische foto's van onder andere de Deutsche Nachrichten Agentur, Stapf Bilderdienst en Duits 'hoffotograaf' Hoffman.



Afbeelding 3. Spaarnestad kantoor aan de Nassaulaan – Fotograaf onbekend, 1931

* Voor een uitgebreide beschrijving van de levensloop van de *Panorama*, zie bijlage A2.2

Tot verbazing en opluchting van het personeel liet de Duitse bezetter het archief van De Spaarnestad vijf jaar lang ongemoeid en had de uitgeverij na de oorlog de beperkte middelen om de zaak weer op te starten. Vlak na het einde van de oorlog kwam de Haarlemse drukker zelfs al weer aan uitbreiding toe. In 1946 neemt De Spaarnestad het vrouwentijdschrift *Libelle* over van NV Uitgeverij, die het blad zelf twaalf jaar eerder in het leven had geroepen. De *Libelle** groeide uit tot één van de grote vlaggenscheppen van De Spaarnestad en was samen met de *Katholieke Illustratie* en de *Panorama* het succesvolste blad van de uitgeverij (8). Wel ondervond de uitgeverij, net als alle andere media in Nederland, las van de perszuivering in de jaren 1945 en 1946. Zowel de *Katholieke Illustratie* als *Panorama* werden nog enkele jaren uitgegeven tijdens de oorlog. De *Katholieke Illustratie* stopte in 1942 en *Panorama* pas in 1944. Dat deze bladen getolereerd werden door de bezetter kwam doordat de uitgeverij, met name in het geval *Panorama*, weinig verzet bood tegen de invloed en eisen van de bezetter en voorzichtig was met het innemen van standpunten of uiten van meningen. Dit leidde na de oorlog natuurlijk tot enige argwaan bij de commissie van perszuivering. Deze perszuiveringscommissie en haar bezigheden waren sowieso een bijzonder fenomeen, aangezien veel van haar leden tevens belangen hadden in de diverse media. Zo is het opvallend dat bijvoorbeeld Wouter Stuifbergen van De Spaarnestad zelf ook onderdeel is geweest van deze commissie. In feite waren het dus journalisten die journalisten controleerden en leek het een vrij arbitrair proces (Baars, 2012). Na onderzoek naar de praktijken van de bladen konden zij vanaf 1946 echter weer verschijnen, hetzij in gelimiteerde oplage, onder invloed van de papierschaarste.

In de jaren vijftig sloot De Spaarnestad een exclusief contract met het toonaangevende blad *Paris Match*, waardoor de uitgeverij nu al haar foto's mag raadplegen en publiceren. Tegelijkertijd trekt de eigen ploeg fotografen er ook steeds vaker op uit. Tijdens de watersnoodramp in 1953 reisde bijvoorbeeld een grote groep verslaggevers en fotografen af naar Zeeland om verslag te doen van het natuurgeweld. Het fotoatelier van de uitgeverij, dat sinds de jaren dertig gevestigd was op de zolder van het gebouw op de Nassaulaan, bouwde een goede reputatie op en werd een bron van inspiratie voor Nederlandse fotografen. Deze naam reikte zelfs over de grenzen en trok geregeld buitenlandse fotografen aan. Alle Spaarnestad-publicaties deden een beroep op de studio. Voor de *Libelle* werden er zelfs complete interieurs opgebouwd.

4.4 De Fusie

In 1964 kondigde De Spaarnestad haar fusie met de Geïllustreerde Pers aan en in 1965 gingen de twee ondernemingen samen verder als de Verenigde Nederlandse Uitgeversbedrijven (VNU). Nu vielen de twee grootheden van het Nederlandse tijdschriftenlandschap onder één en dezelfde paraplu.

Als uitgever van onder andere *Margriet* en (*Nieuwe*) *Revu(e)* was de Geïllustreerde Pers altijd de directe concurrent van De Spaarnestad geweest. In veel opzichten voelden de werknemers van het Amsterdamse bedrijf zich verheven boven de provinciale jongens van De Spaarnestad, maar in oplages is het altijd een nipte strijd geweest. Veel van de werknemers van beide partijen zagen elkaar als 'de vijand' (Johannes & Cohen de Lara, 2005: 14). De fusie was dan ook een spraakmakende, die vrij onverwachts aangekondigd werd. 'Recordfusie van uitgeverijen', kopte de Volkskrant van 18 december 1964. Een dag later deed De Telegraaf uit de doeken dat de fusie in het geheim voorbereid bleek: '5000 man personeel stond versteld' (De Telegraaf, 19 december 1964). De fusie was voor beide partijen een moeilijke beslissing geweest, maar is te beschouwen als reactie op de snelle veranderingen aan het begin van de jaren 1960, die aangeduid werden als het begin van de 'roerige

* Voor een uitgebreide beschrijving van de levensloop van *Libelle*, zie bijlage A2.3

jaren zestig' (Johannes & Cohen de Lara, 2005: 19). Het was namelijk niet de enige grote fusie van dat jaar: eerder kondigden de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en het Amsterdamse *Algemeen Handelsblad* al een samenwerking aan (het latere NRC Handelsblad) en kwamen de Amsterdamsche Bank en de Rotterdamsche Bank samen in de AMRO Bank (23).

Cebema, de moedermaatschappij van de Geïllustreerde Pers, verzekerde haar werknemers dat de fusie voor hen weinig direct gevolgen zou hebben:

“Thans kan worden medegedeeld, dat onze moedermaatschappij en de als gelijkwaardig te beschouwen Haarlemse groep, de N.V. Drukkerij De Spaarnestad, besloten hebben hun activiteiten te bundelen. Met ingang van 1 januari 1965 zal als nieuwe overkoepeling gaan optreden de Verenigde Nederlandse Uitgeversbedrijven N.V. te Amsterdam. In deze nieuwe N.V. nemen Cebema en Spaarnestad ieder voor de helft deel. Daar het in de bedoeling ligt de verschillende bedrijven zoveel mogelijk naast elkaar te laten doorwerken zal er geen sprake zijn van personeelsinkrimping. Integendeel zal de samenwerking een grotere zekerheid geven tegen invloeden van buitenaf, zoals reclame-televisie of buitenlandse bladen.”

Middels deze memo stelde “DE DIRECTIE” haar personeel op 17 december 1964 keurig op de hoogte van de aanstaande fusie met de “als gelijkwaardig te beschouwen” concurrent.

Hoewel inderdaad gold dat de bedrijven los van elkaar bleven werken, werden de redacties wel verhuisd naar een nieuwe locatie. Zo verliet De Spaarnestad, inmiddels diep geworteld in de Nassaulaan, het geliefde centrum van Haarlem en nam het intrek in een groot kantoorgebouw in het aan Haarlem vastgegroeide stadsdeel Schalkwijk, tot ongenoegen van haar werknemers. De panden aan de Nassaulaan hadden hun beste tijd echter ook al gehad. In 1976 werden de panden zelfs definitief met de grond gelijk gemaakt (VNU Kroniek, 1976).

Ondanks de verhuizing, bleven de redacties van de twee uitgeverijen wel gewoon gescheiden, waardoor concurrerende bladen zoals *Libelle* en *Margriet* toch hun eigen karakter bleven behouden (Baars, 2012). Gedurende de hele periode onder de vlag van VNU, werd er eigenlijk toch altijd nog onderscheid gemaakt tussen De Spaarnestad en de Geïllustreerde Pers. Het ‘Spaarnestad-gevoel’ bleef overheersen. Soms werd deze balans van virtuele concurrentie echter toch nog aangetast door handen van bovenaf. Toen *Libelle* in de jaren zeventig namelijk te veel ging uitlopen ten opzichte van *Margriet*, werd laatstgenoemde voorgetrokken met extra acties en *Libelle* kunstmatig tegengehouden, om meer evenwicht in de oplagecijfers te bewerkstelligen. (Doets, 2012). De redacties bleven echter strikt gescheiden. Hoewel hoofdredacteuren, redacteuren en artdirectors goed naar elkaar keken en regelmatig communiceerden, bleef er een overheersend gevoel van concurrentie aanhouden. Toonaangevend artdirectors zoals Piet van Oss (*Libelle*) en Hans Wolf (*Margriet*) onderhielden collegiaal contact, maar hielden elkaars werk nauwlettend in de gaten en bleven uit elkaars vaarwater. Dit gold zelfs voor de freelance-vijvers waar uit gevist werd. Zo was het voor *Libelle* bijvoorbeeld volstrekt ongepast om een fotograaf die veel werk deed voor *Margriet* te stelen voor eigen reportages (Van Oss, 2012). Heel soms ging het er echter minder collegiaal aan toe en sloeg de concurrentie om in vijandschap. Zo zijn de hoofdredacteuren van beide bladen, Harrie van den Horst (*Margriet*) en Peter Middelburg (*Libelle*), eens op een feestje met elkaar op de vuist gegaan om een geschil uit te vechten (Wolf, 2012). Met name deze damesbladen bleven directe concurrenten. *Margriet* was van oudsher de grootste van de twee. Deze verhoudingen bleven echter veranderen. *Margriet* bereikte in 1965 een hoogtepunt met een oplage van ruim 821.000 exemplaren, maar maakte in de jaren zestig een langzame daling door en eindigde in 1970 met een oplage van 765.000. *Libelle* bleef de kleinere van de twee, maar maakte in de jaren zestig een explosieve groei door, van 300.000 in 1960 tot 575.000 in 1980 (Hemels & De Vegt, 1993: 350).

Voor de fotografen van De Spaarnestad had de fusie verstrekkende gevolgen. Met het wegtrekken uit Haarlem werd de fotostudio op de Nassaulaan ook opgeheven. Aan het eind van de jaren zestig bedacht De Spaarnestad een nieuwe constructie. In 1970 werd een samenwerking aangegaan met het fotobedrijf van fotograaf Harry Pot, die een studio in Bentveld en later ook in Cruquius leidde. De vaste fotografen die nog in dienst waren bij De Spaarnestad kwamen onder leiding van Harry Pot te staan, maar bleven hoofdzakelijk opdrachten uitvoeren voor De Spaarnestad. Naast De Spaarnestad deed Studio Pot veel werk voor andere commerciële bedrijven, maar de verdeling bleef ongeveer 50/50. Alleen de *Panorama* fotografen 'ontkwamen' aan deze nieuwe situatie. Zij bleven zelfstandig opereren en waren direct verbond aan de redactie van het blad (Van Oss, Doets, 2012). Deze constructie bleek uiteindelijk toch ook weer te duur, wat er toe leidde dat de fotografen van studio Pot vanaf 1978 weer bij bladen werden ondergebracht. Anders dan voorheen werden de fotografen nu wel specifiek aan één publicatie gekoppeld, in tegenstelling tot de vroegere fotografen die vrij inzetbaar waren voor alle bladen. Het bleef overigens wel voorkomen dat fotografen soms voor andere bladen ingezet werden. Dit bleef echter strikt een Spaarnestad-fenomeen. De bladen uit de stal van de Geïllustreerde Pers werkten alleen met freelance fotografen en hebben nooit samengewerkt met Studio Pot of een beroep gedaan op Spaarnestad-fotografen (Wolf, 2012).

4.5 Ontzuiling

De oprichting van de VNU viel samen met het afnemen van het religieuze karakter van haar publicaties. Maar aangezien beide uitgeverijen een katholieke achtergrond kenden, was het niet te wijten aan de dominante invloed van één van de gefuseerde partijen. Het viel namelijk vooral te plaatsen in de algehele ontkerkelijking en ontzuiling van de Nederlandse maatschappij. De zuilen wankelden, de kerken liepen leeg en de katholieken die nog trouw bleven, twijfelden aan hun status binnen de maatschappij. Dit had een sterke weerslag op het medialandschap. De ene na de andere organisatie kwam tot stilstand of fuseerde tot een nieuwe instantie. In de loop van de jaren zestig verdwenen onder andere de Nederlandse Bond van Katholieke Uitgevers, de Katholieke Nederlandse Journalistenkring, de katholieke Informatiedienst Inzake Lectuur en de Vereniging de Katholieke Nederlandse Dagpers. Ook de Volkskrant liet in 1965 het woord "katholieke" vallen uit haar ondertitel (Johannes & Cohen de Lara, 2005: 61).

De Spaarnestad veranderde mee en langzaam verdween de katholieke boodschap uit haar publicaties. Dit betekende in 1968 zelfs het einde van het voormalige vlaggenschip van de uitgeverij, de Katholieke Illustratie. Waar zij in 1960 nog een oplage van 141.000 had gekend, was dit in 1966 al gezakt naar 96.000. Ook *Beatrijs*, de religieuze jongere zus van *Libelle*, kampte met problemen en liep in deze periode terug van 92.400 naar 75.000 (65). Niet alleen de abonnees en kopers vielen weg, ook steeds meer adverteerders lieten het afweten. *Beatrijs* ging in 1967 op in *Libelle*. Bij de *Katholieke Illustratie* werd in eerste instantie nog gepoogd het karakter te versoepelen. Ze veranderde haar naam in *De Illustratie: katholiek weekblad voor Nederland*, en liet op termijn het woord 'katholiek' zelfs helemaal vallen. Het mocht echter niet baten. Vlak na haar 100^e jubileum werd het blad te ruste gelegd en werden haar abonnees vriendelijk doorgewezen naar *Revue*, ooit haar concurrent, maar inmiddels collega onder de VNU-banier.

4.6 Reorganisatie

De jaren zeventig stonden voor de VNU in het teken van reorganisaties. Met hulp van McKinsey probeerde men de organisatiestructuur te verbeteren en de, nog altijd vrij zelfstandige, uitgeverijen efficiënter samen te brengen. Dit toonaangevende adviesbureau gaf namelijk aan dat de daadwerkelijke fusie nooit veel verder dan papier en goede voornemens was gekomen (81). Op de

suggestie om bladen te clusteren op basis van doelgroep of thema stuitte echter op protest van drie toonaangevende hoofdredacteurs: Dick Hendrikse (*Libelle*), Joop Swart (*Avenue*) en Gerard Vermeulen (*Panorama*), die het protest ooit eens beschreef als 'de coup van de drie musketiers'. Zij zagen geen brood in de clusters, die zouden inhouden dat deze deelondernemingen elkaars eigen concurrent zouden worden. Ook zagen zij geen heil in de nieuwe voorgestelde functie van bladmanager. Deze bladmanagers, die verantwoordelijk gesteld werden voor het bewaken van de commerciële en zakelijk-technische aspecten, vonden echter al snel hun ingang op de bladredacties. Van de plannen rondom clustering kwam echter niets terecht. De Spaarnestad bleef intact en werd niet in thematische stukjes opgehakt. Wel werd er nu voor het eerst een 'echte' voorzitter van de raad van bestuur van VNU aangesteld, die het hoogste woord mocht gaan voeren (84).

De bladen zelf wisten genoeg vernieuwing in te brengen om sterk door te kunnen gaan. Hiervoor moesten echter wel dat de inhoud en toon van de bladen sterk veranderd worden. De grote vrouwenbladen slaagden hier in. *Margriet* zag haar grote oplage tussen 1970 en 1980 slechts teruglopen van 764.000 naar 705.000, terwijl *Libelle* juist een sterke groei doormaakte en van 575.000 naar 710.000 exemplaren klom, waarmee het uiteindelijk de kroon wist over te nemen van *Margriet*. Voor de familiebladen *Panorama* en *Nieuwe Revu* gingen de inhoudelijke veranderingen een stuk verder. De ontzuiling en de groei van televisie als voornaamste informatiebron ontnamen het fenomeen van een blad voor het gehele gezin steeds meer het bestaansrecht. Bladen moesten sterker op het individu gericht worden. *Panorama* en *Nieuwe Revu* begonnen zich te richten op het volwassen mannengener, met steeds meer aandacht voor vrouwelijk schoon. Zo hielden ze het hoofd toch boven water en bereikten ze respectabele oplages van 400.000 (*Panorama*) en 200.000 (*Nieuwe Revu*) (Hemels & De Vegt, 1993: 643, 691).

4.7 Nieuwe concepten

Ook werden er nieuwe dingen geprobeerd en nieuwe bladen gelanceerd. Een van de grootste succesverhalen was het door Dick Hendrikse bedachte blad *Story*. Hendrikse zag een groot gat in de markt als het ging om vrouwenbladen met een wat minder geraffineerd karakter dan de *Libelle*, *Margriet* of *Viva*. Hendrikse riep daarom Nederlands eerste 'roddelblad' in het leven, waarvan in februari 1974 het eerste exemplaar verscheen. Vooraf werd de oplage van het blad conservatief ingeschat op een respectabele 150.000. Acht weken later lag de oplage echter al op 500.000 (Hemels & De Vegt, 1993: 1001). Vooraf had de organisatie gehoopt met een jaar uit de kosten te zijn. Het blad was echter zo succesvol dat het vrijwel direct na de lancering al quitte speelde, een unieke prestatie in de VNU-geschiedenis (Doets, 2012).

Niet elk concept kon echter op zo'n enthousiast ontvangst rekenen. Na het opzetten van *Story* kwam Hendrikse namelijk met nog een nieuw concept: een modern nieuwsmagazine met actuele insteek. Kosten nog moeite werden gespaard om het blad *NieuwsNet* te ontwikkelen. Een jaar lang werden er proef lay-outs en proefexemplaren gemaakt, de ontwikkelaars vlogen de wereld over om inspiratie op te doen bij buitenlandse evenknieën. "Eindeloze reisjes zijn er links en rechts over de hele wereld gemaakt om te bepraten of er bij het eind van het verhaal nou een sluitpuntje of een logo van *NieuwsNet* moest komen te staan." (Van Joolen, 2012). Het liep echter uit op een flop. Binnen een jaar werd het blad opgeheven en werd er een verlies van ruim 18 miljoen gulden geïncasseerd. Het deed de uitgeverij inzien dat niet elk innovatieve concept succesvol hoefde te zijn en het leidde tot een zekere vorm van koudwatervrees als het ging om het lanceren van nieuwe bladen (Van Joolen, 2012).

Het plan om vanuit de VNU een Nederlandse versie van *Playboy* te lanceren, heeft daarom een tijd in de koelkast gestaan voordat er in 1983 echt werk van gemaakt werd. Het oude religieuze

karakter van de uitgeverij klonk nog even door toen directielid Schellens zijn morele bezwaren tegen het blootblad uitte, maar het gebrek aan steun voor zijn oproep illustreerde definitief dat de tijden toch echt veranderd waren. Het blad werd gelanceerd met een oplage van 125.000 en was binnen een week uitverkocht. De redactie wist het succes vast te houden en bleef constante verkoopcijfers behalen. Aan het einde van de jaren tachtig noteerde *Playboy* 150.000 exemplaren per maand (Johannes & Cohen de Lara, 2005: 161).

4.8 Een definitief einde

Na drie jaar onderhandelen en vele jaren van plannen daar voor, werd in 1993 definitief de knoop doorgehakt: VNU deed afstand van dochteronderneming De Nederlandse Rotogravure Maatschappij en trok zich terug uit de grafische industrie. De drukkerij die in 1913 het diepdrukprocedé introduceerde (met de druk van *Panorama*) in Nederland en vanaf 1968 onder VNU viel werd verkocht en ging door als Roto Smeets De Boer (RSDB) (227).

Dit was niet de enige grote verandering voor VNU. In de jaren negentig besloot de directie, onder leiding van Theo Bouwman, 'eindelijk' het advies dat McKinsey twintig jaar eerder gegeven had, uit te voeren en een grootschalige reorganisatie door te drukken. Tussen 1994 en 1998 werden alle tijdschriften verdeeld over negen clusters, in plaats van de conventionele indeling. De reorganisatie werd bezegeld met de verhuizing van VNU uit Haarlem naar Hoofddorp in 1999. Met de reorganisatie kwam nu toch echt een einde aan de concurrentiestrijd tussen de individuele karakters van de twee oorspronkelijke uitgeverijen, De Spaarnestad en de Geïllustreerde Pers. De namen vielen officieel weg en alle werknemers kwamen in nieuwe clusters op het hoofdkantoor in Hoofddorp te zitten. Met het definitieve afscheid van Haarlem verdween het laatste restje 'Spaarnestadgevoel'. Dertig jaar na dato was de fusie eindelijk een feit. De redacties waren nog niet bekomen van de schok, toen VNU in 2001 aankondigde zich volledig terug te trekken uit de gedrukte pers. Nadat het bedrijf in de loop van 2000 haar dagbladen van de hand had gedaan, werd in 2001 de verkoop van de publiekstijdschriften een feit. Middels een veiling deed VNU afstand van de divisie. Het Finse mediaconcern Sanoma nam voor het bedrag van 1.25 miljard euro – ruim een derde minder dan gehoopt – alle tijdschriften van VNU over (285). Onder het nieuwe Finse bewind verdwenen de allerlaatste restjes van De Spaarnestad. De naam zou alleen nog voortleven in het, inmiddels zelfstandige, fotoarchief van de voormalige uitgeverij.

4.9 Spaarnestad Fotoarchief

In de jaren tachtig wilde VNU van haar uit de kluiten gegroeide fotoarchief af. Het had het archief eigenlijk al van de hand willen doen in de jaren zeventig, na de verhuizing naar Schalkwijk, maar had dit nog jaren uitgesteld. De beheerders en medewerkers die de onschatbare waarde van het fotoarchief inzagen, staken echter een stokje voor de grootschalige dump van het materiaal en hebben in 1986, met steun van de gemeente, het archief als zelfstandige instantie nieuw leven ingeblazen. Aangezien de kerncollectie nog steeds stamde uit de tijd van uitgeverij De Spaarnestad, werd de onderneming 'Spaarnestad Fotoarchief' gedoopt en keerde ze terug naar de binnenstad van Haarlem. Daar heeft het vijftientig jaar lang het archief beheerd, uitgebouwd en geëxploiteerd. In 2011 verhuisde het fotoarchief, inmiddels bekend als 'Spaarnestad Photo' met zijn ruim tien miljoen foto's naar Den Haag en werd het beheer overgedragen aan het Nationaal Archief. Als zelfstandige onderneming binnen het archief, blijft Spaarnestad Photo verantwoordelijk voor de administratie en verkoop van de schat aan beeldmateriaal, dat een periode van meer dan een eeuw aan fotografisch materiaal beslaat (Spaarnestad, 2011).

5. Onderzoek

5.1 Interviews

Over het redactionele productieproces bij uitgeverij De Spaarnestad is niets te boek gesteld of op band opgenomen. Voor zover de uitgeverij ooit een personeelsadministratie bij hebben gehouden, is hier ook niets meer van terug te vinden. Om tot meer inzichten te komen over het menselijke proces achter de fotografie van De Spaarnestad, is dit onderzoek dus geheel afhankelijk van de herinneringen, verhalen en ervaringen van de fotografen en redacteurs die er nu nog over kunnen vertellen. Daarom is het belangrijkste onderzoeksinstrument van dit onderzoek het individuele kwalitatieve interview. De specifieke interview ‘richtlijnen’ die gehanteerd worden zijn die van Jeanine Evers en Fijgie de Boer, zoals beschreven in het boek *Kwalitatief Interview: Kunst en Kunde* (2007). Evers en de Boer definiëren het kwalitatieve interview als volgt:

“Een kwalitatief interview is een vorm van informatieverzameling, waarbij de interviewer één of meer respondenten bevraagt op grond van een onderzoeksvraagstelling. Daarbij geeft de interviewer aan de respondenten ruimte voor uitwijding – in hun eigen woorden – over de door hen ervaren feiten, hun beleving, betekenisverlening en nuanceringen met betrekking tot het onderwerp van onderzoek en eventuele effecten daarvan op hun leven. De interviewer probeert daarmee de leefwereld van de respondenten te begrijpen en te doorgronden” (27).

Centraal staan dus de eigen ervaringen, uitgedrukt in eigen woorden, met daarin ruimte voor betekenisgeving. Naast het feit dat het interview als doel heeft feitelijke informatie over het redactionele proces bloot te leggen, zijn dergelijke persoonlijke ervaringen, gevoelens en meningen minstens zo belangrijk om bijvoorbeeld uitspraken te kunnen doen over de status van de fotograaf in vaste dienst en zijn positie op de redactie.

Respondenten

Ter oriëntatie op het onderzoeksveld en de organisatie Spaarnestad worden in eerste instantie gesprekken gevoerd met (oud-)medewerkers van het huidige Spaarnestad Photo. Als medewerkers van de opdrachtgevende instantie en huidige wakers over de miljoenen foto's van De Spaarnestad, vormen zij een belangrijk beginpunt en tevens een essentiële poort naar de daadwerkelijke fotografen en fotoredacteurs. De personen die door hen als potentieel worden aangewezen, worden benaderd voor een langer vraaggesprek, waarbij de centrale onderzoeksvragen aan bod komen. Via deze wegen zijn de volgende personen benaderd en geïnterviewd:

- Hennie Kommer – Archiefmedewerker Spaarnestad Photo
- Willem de Graaf – Archiefmedewerker Spaarnestad Photo
- Marja van Hout – Voormalig archiefmedewerkster Spaarnestad Photo, Oud-redactrice/styliste *Ariadne*
- Freek Baars – Archiefbeheerder, Spaarnestad Photo
- Nel Wijnalda-Dijt – Voormalig redactiemedewerkster / medewerkster ‘kenniscentrum’, *Libelle*
- Ab van Joolen – Voormalig vormgever, *Story*, *Panorama*, *Playboy*
- Piet van Oss – Voormalig artdirector *Libelle*, *VT Wonen*, *Globe*, *Adventure Magazine*, *Playboy*
- Hans Wolf – Voormalig artdirector *Viva*, *Panorama*, *Margriet*, *BLAD*
- Jan Doets – Voormalig fotograaf *Studio Pot*, *Story*, *Libelle*
- Rob van Vuure – Voormalig (interim)hoofredacteur diverse bladen

Interviewstructuur

Rick en Rubin (2005) onderscheiden drie verschillende typen kwalitatieve interviews die volgens een specifiek model verlopen: het sluismodel, het riviermodel en het boommodel.

Voor de oriënterende interviews met Spaarnestad Photo medewerkers wordt het zogenaamde 'sluismodel' toegepast. Dit model is in het bijzonder geschikt voor vroege exploratie van een nieuw onderwerp en draait daarom ook meer om breedte dan diepte. Er wordt één beginvraag geformuleerd die het gebied van het interview ruim afbakt, niet te specifiek is en aansluit bij het expertisegebied van de respondent (Evers & de Boer, 2007: 57). De hoofdvraag die gekozen werd, luidt: "Wat is voor u De Spaarnestad?". Deze vraag nodigt de respondent uit zijn persoonlijke affiliatie met en werkzaamheden bij Spaarnestad Photo toe te lichten en zijn kennis over de historie van de uitgeverij te delen.

In het geval van de centrale interviews met de fotografen en fotoredacteuren zal vervolgens het 'boommodel' gehanteerd worden (60). Bij dit interviewmodel wordt het onderzoeksonderwerp, de Spaarnestad-fotografie, gezien als de stam van een boom, terwijl de takken de verschillende thema's zijn die bevestigd worden, zoals 'eigen werkzaamheden', 'organisatie redactie', 'status fotografen' en 'foto's'. Hoewel er aan sommige takken meer aandacht besteed kan worden dan andere, komen alle thema's in principe aan bod. Dit onderzoeksmodel draait zo zowel om breedte als diepte en is daarmee zeer geschikt voor praktijkgericht onderzoek als dit. Om de gewenste thema's goed te bevestigen met hoofdvragen en deelvragen, is voor een boommodel-interview van tevoren een conversatiehulp ontworpen. Deze conversatiehulp kan op basis van afgenomen interviews nog fijner afgesteld of aangepast worden of kunnen, met een specifieke respondent in gedachten, nog bepaalde thema's en daar aan verbonden vragen meer of minder bevatten (de verschillende conversatiehulpen zijn toegevoegd als bijlagen).

5.2 Archief Interviews

Om een compleet beeld te scheppen van de fotografie van De Spaarnestad, is het natuurlijk niet onbelangrijk om ook de fotografen zelf te spreken. Helaas bleek dit een erg grote uitdaging. Alle fotografen die in het verhaal naar voren komen hebben hun werkzaamheden lang (en in sommige gevallen minder lang) geleden achter zich gelaten. Velen van hen zijn helaas niet meer in leven, sommige bleken ontraceerbaar en niet iedereen die benaderd werd, was bereid om mee te werken aan het onderzoek. Gelukkig heeft de organisatie van Spaarnestad Photo dit probleem jaren geleden al deels voorzien en zijn er toen, in hun opdracht, enkele interviews afgenomen met voormalig Spaarnestad-fotografen. Hoofdarchivaris Freek Baars heeft zelf gesproken met fotograaf Henk Hiltermann en journalist Hans Douwes heeft, op verzoek van Baars, interviews afgenomen met Spaarnestad-fotografen Peter Mokveld en Jan van Eijk. Voormalig hoofdredacteur Joop van Gennip heeft zelf zijn herinneringen op papier gezet. Los van een aantal kleine verwijzingen in twee beknopte Spaarnestad-uitgaven (*Schoon Schouwspel*, over het oeuvre van Henk Blansjaar, en *Wiel van der Randen: Bescheiden Camera Moderne Blik*, over Wiel van der Randen), is dit materiaal nooit verder uitgewerkt of betrokken in een onderzoek. Aangezien de informatie in deze interviews van grote waarde is voor dit onderzoek, zijn ze meegenomen in de analyse.

5.3 Analyse Interviews

Na het afnemen van de interviews werden de audio bestanden beluisterd en werden de interviews in hun geheel getranscribeerd. In de transcripties werden de relevante passages gemarkeerd. Deze gemarkeerde passages zijn vervolgens systematisch ondergebracht in vier categorieën, naar vier bijbehorende factoren in het fotoredactioneel proces.

Deze vier factoren zijn als volgt te beschrijven:

- **De Fotograaf:** alle informatie, kennis en anekdotes rondom de fotograaf als persoon, zijn aanzien, zijn positie en zijn carrière.
- **De Redactie:** alle informatie betreft de redactie. De personen en functies op de redactie rond de fotograaf en hun invloed op en zeggenschap en macht over het werk van de fotograaf.
- **De Opdracht:** informatie over de opdracht. Hoe foto-opdrachten werden uitgezet, uitgevoerd en verwerkt.
- **Het Bedrijf:** de informatie en – met name – anekdotes over de bedrijfscultuur.

Naast deze factoren zijn er een aantal theoretische concepten die een belangrijke rol spelen in de analyse van het verzamelde materiaal.

Rollenperceptie

Een aspect waar rekening mee gehouden moet worden is de manier waarop de fotografen en redactieleden kijken naar hun eigen beroep. Naar dit soort *role perception* is eigenlijk vooral binnen de geschreven journalistiek eerder onderzoek gedaan. Deze onderzoeken, zoals die van Weaver en Wilhoit (1996), Donsbach en Klett (1993) en Patterson en Donsbach (1996), Weaver en Wu (1998), richtten zich echter vooral op de visie van journalisten op hun politieke invloed en de verschillen tussen journalistieke culturen in verschillende landen. Een kanttekening die hier door Weischenberg et al. (2006: 98) bij geplaatst wordt is het feit de invloed van de rollenperceptie van journalisten op hun werk niet duidelijk is: “The value of journalists’ self-descriptions, self-perceptions and intentions is disputed within journalism research. In particular, their significance for journalists’ daily work is not obvious.”

Het soort rollenperceptie dat in dit onderzoek meer van belang is, is de mate waarin de fotograaf zijn werk ziet als artistiek of illustratief en zichzelf als zelfstandige fotojournalist of als onafhankelijke fotograaf. Plat gezegd: ziet de fotograaf zich als “unieke beeldkunstenaar of broodfotograaf”?

Professionalisering

Een proces dat sterke samenhang kent met deze rollenperceptie is het proces van professionalisering. Het persfotografenberoep heeft sinds haar ontstaan een sterk en relatief snel proces van professionalisering doorgemaakt. Het bestaan van uitgeverij De Spaarnestad valt nauw samen met de periode waarin deze professionaliseringsslag plaats vond.

Het begrip van professionalisering bestaat grofweg uit drie componenten:

1. De preoccupatie met het verfijnen van het beroep: het opdoen van nieuwe kennis en betere methoden (Tamboer, 2000; Kwakman, 2001; Hutschemaekers, 2001).
2. Het verbeteren van de positie van de beroepsgroep en het claimen van unieke deskundigheid en vaardigheid (Tamboer, 2000; Kwakman, 2001; Hutschemaekers, 2001).
3. Het vergroten van de autonomie van de professional (Tamboer, 2000; Kwakman, 2001).

Met name vanaf de jaren zestig werd het proces van professionalisering door sociologen vaker herkend in beroepsgroepen binnen de samenleving. Zo schreef Richard Hall in 1968:

“Two related but often noncomplementary phenomena are affecting the social structure of Western societies today. The first of these is the increasing professionalization of the labor force. Occupational groups that have held the status of “marginal professions” are intensifying their efforts to be acknowledged as full-fledged professions. Occupations that have emerged rather recently, and some that have not previously been thought

of as professions, are also attempting to professionalize. At the same time, work in general is increasingly becoming organizationally based. This is true among both the established professions and the professionalizing occupations.”

Zoals al bleek uit de hier voor kort beschreven historie van de fotojournalistiek, is deze uitgebreide beschrijving van het begrip van professionalisering accuraat van toepassing op de persfotografie. Het beroep van persfotograaf is, wanneer uitgeverij De Spaarnestad haar drukpersen opstart, nog een erg jong beroep. Het lijkt aannemelijk dat in de krappe eeuw die in dit onderzoek beschreven wordt grote stappen genomen zijn in een dergelijk professionaliseringsproces. Of dit zo was en hoe dit proces dan plaats heeft gevonden zal blijken uit het onderzoek.

6. Inleiding onderzoek

“Van ‘t weekend sprak ik iemand die zeer veel kranten en tijdschriften leest en die zei: ‘Je herkent ze eigenlijk altijd direct wel: DAT moet een foto zijn van De Spaarnestad’”. Aldus Freek Baars, de huidige archiefbeheerder van Spaarnestad Photo. “De boodschap wordt vaak heel helder gebracht en de foto’s zijn vaak ook heel helder uitgelicht. Mijn indruk is ook dat Spaarnestad-fotografen heel divers ingezet konden worden. Ze fotografeerden net zo, als het nodig was, een ontstopper, omdat dat werd besproken in een of andere rubriek. [...] Het is geen emotionele fotografie, er wordt heel erg gelet op de boodschap in het beeld. Het moet voor de lezer snel te herkennen zijn. Maar er mag best wel iets raadselachtigs in zitten, want daardoor wordt je blik ook weer getrokken.” (Freek Baars, 2012). Zowel Freek als de andere medewerkers van Spaarnestad Photo lijken zelf overtuigd van de uniciteit van de Spaarnestad-foto.

Hennie Kommer is met name geïnteresseerd in de thematische aspecten van fotografie. “Ja, je kunt wel zeggen dat er een bijzonder element aan een bepaalde categorie foto’s te ontdekken is. Dan zeggen wij: ‘dat is nou typisch een Spaarnestad foto’. Vaak zijn dat ook foto’s met als onderwerp het gezin, het gezinsleven, het ‘kneuterige’. Bijvoorbeeld een huiskamer met mensen rondom de tafel. Ze spelen een spelletje en alles is keurig. Echt een Spaarnestad foto. Die werden echt gemaakt met het idee van: dat moet in zo’n blad komen. Stichtelijk.” (Hennie Kommer, 2012).

Willem de Graaf, zelf ook enthousiast amateurfotograaf en bij Spaarnestad Photo vooral de technische man, kijkt op een meer technische manier naar foto’s en heeft in het bijzonder oog voor compositie en techniek. Ook op dat vlak lijkt de Spaarnestad foto uniek. “Ja, ik vind wel dat er echt een soort Spaarnestad-fotografie bestaat. Dat vind ik eigenlijk wel heel duidelijk aanwezig. Ik heb heel vaak de neiging: ‘oh, dat is een Spaarnestad foto. ‘ Het is ook zo dat ze altijd probeerden hele goede beelden te maken. Alles moest er maar op staan. Het moest ook gewoon goed informatief en duidelijk zijn. Het had een illustratieve kwaliteit, je moet in één keer kunnen zien waar het over gaat. Dus niet al te veel experimenten, maar gewoon heldere duidelijke foto’s.” Ook qua sfeer zit die uniciteit er volgens hem zeker in: “kneuterig wil ik niet zeggen, maar er zit een soort gezelligheid in die de foto toegankelijk maakt op de een of andere manier.” (Willem de Graaf, 2012)

“Wat mij altijd opvalt,” zegt Marja van Hout, oud-medewerkster Spaarnestad Photo, “is dat de foto’s enorm helder zijn. Ze hebben een heel erge helderheid en daarom ook wel scherpte. En wat ik leuk vind is dat ze soms met heel weinig attributen toch gewoon een set konden maken. Ze hoefden maar een kantoorstoel en een bureau neer te zetten met een man en vrouw er bij en je hebt al ‘een secretaresse op het werk’ sfeer. Er zit ook altijd wel een soort humor in.” (Marja van Hout, 2012)

Op basis van deze beschrijvingen lijken er op drie vlakken iets bijzonders aan de hand te zijn met Spaarnestad foto’s. In de eerste plaats is daar de daadwerkelijke compositie en visuele inhoud van de foto’s. Opgemerkt wordt dat Spaarnestad foto’s van een hoog illustratief karakter zijn en duidelijk een boodschap overbrengen. In de tweede plaats is er het thematische aspect. Alhoewel de onderwerpen van de bladen van De Spaarnestad, en dus van de gewenste foto’s, heel erg gevarieerd konden zijn, was er toch vaak een focus op de huiselijke sfeer en daarmee op huiselijke onderwerpen en taferelen. Als laatste is het op technisch vlak opvallend dat verschillende mensen aangaven de foto’s bijzonder helder belicht te vinden. Dit zijn echter de meningen van de personen die dagelijks met een kritisch, maar liefhebbend, oog naar de foto’s in het archief kijken. Of deze uniciteit ook naar voren komt in de verhalen van de fotoredacteuren en fotografen moet blijken uit de diepte-interviews.

Zoals aangegeven in de inleiding en methodiek zijn de ervaringen, verhalen en herinneringen van de geïnterviewde personen samengebracht in vier categorieën (de fotograaf, de fotoredactie, de opdracht, het bedrijf), waarbij de twee aangegeven tijdsperioden in acht genomen worden (1910-1964 & 1965-2001). Dit correspondeert met de twee hoofdstukken en vier subparagrafen.

7. De Fotografie van De Spaarnestad: 1910-1964

7.1 De Fotograaf

7.1.2 Het eerste team

Vlak na de overname van het geïllustreerde tijdschrift *Katholieke Illustratie* nam uitgeverij De Spaarnestad in 1910 haar eerste vaste fotograaf in dienst. Tussen 1910 en 1918 zou de heer A.P.A. Adriaansz als vast lid van de redactie ingezet worden voor het fotograferen van allerlei onderwerpen, om de *Katholieke Illustratie* van fotografisch materiaal te voorzien. Het werken met een vaste fotograaf beviel schijnbaar zo goed, dat De Spaarnestad dit systeem uitbreidde met de komst van hun nieuwe kopbladen in het begin van de jaren twintig. Voor elk nieuwe kopblad dat werd opgericht, werd een vaste staffotograaf in dienst genomen (Troost & Koomen, 2006, 7-9). Als eerste was daar *De Stad Amsterdam* in 1921, waar J.W. Verhoef, H.J.M. Valks en Smits voor zouden fotograferen. In 1923 volgde de bladen *Groot Rotterdam*, *'s Gravenhage in Beeld*, de *Brabantse Illustratie*, *Ons Zeeland* en *Limburg in Beeld*. J. van der Linden en Jacobus Wal verzorgden het beeldmateriaal voor de Rotterdamse variant en kwamen later ook voor haar Amsterdamse evenknie te werken. D. Dellaert schoot platen in Zeeland, J.J.M. de Jong fotografeerde Brabant en Alex Beckers, samen met de in Eindhoven woonachtige Jan de Jong, bracht Limburg “in beeld”. Veel van deze fotografen bleven bij de uitgeverij toen de kopbladen in 1935 samen opgingen in weekblad *Panorama*.^{*} Velen van hen bleven tot in de jaren '40 en '50 werk verrichten voor de Spaarnestad, maar er is helaas weinig over hen bekend. De man die Beckers echter kwam aflossen in Limburg kwam als eerste Spaarnestad ‘grootheid’ op de kaart te staan: Wiel van der Randen^{**}. De hoofdredacteur van de *Katholieke Illustratie* nam Van der Randen in 1934 aan als fotograaf voor *Limburg in Beeld*, maar Van der Randen werd al snel ook op opdrachten gestuurd voor de *Katholieke Illustratie*, *Panorama* en *Libelle*. Ondanks zijn relatief korte carrière van Van der Randen, werd hij het model van de hardwerkende Spaarnestad-fotograaf en een geliefd persoon binnen de uitgeverij. De ‘in memoriam’ tekst in een nummer van het bedrijfsorgaan van De Spaarnestad dat vlak na zijn vroege dood in 1949 te lezen was, loog er niet om:

“... De heer van der Randen was een meester met de kleinbeeldcamera. In fotoperskringen had hij terecht een grote reputatie als Leica-specialist. Naast zijn benijdenswaardige fototechnische bekwaamheden has hij het snelwaarnemend oog van de ware reporter en de loffelijke eerezucht, elk hem toevertrouwd thema te verwerken in een eigen, persoonlijke stijl. Dit laatste trad ook aan de dag als hij zo nu en dan zijn impressies niet alleen in foto's maar ook in tekst teruggaf. Onder meer was zijn in de K.I. verschenen ontboezeming “Hoe God de Vader het Leu-dal schiep” een klein, fijn specimen van de capaciteiten van deze begaafde, gevoelige mens.

Voortreffelijke werkers als de van der Randen zijn te zeldzaam om spoedig te kunnen vergeten.”

(‘In memoriam’. *Spaarnestad Huisorgaan*. Jaargang 5 – augustus 1949 – nummer 8)

^{*} Tot 1941 bleef er echter wel nog steeds regionale content geproduceerd worden en verschenen er dus regionale edities van *Panorama*

^{**} Voor een beknopte biografie van Wiel van der Randen, zie bijlage A1

Voor de meeste redacteuren was het dan ook een eer geweest om met Van der Randen te mogen werken. Als joviale en open man stond hij bekend als uitstekend gezelschap, maar hij was vooral bekend als een groot professional. Hij werkte snel en efficiënt, schoot snel de juiste plaat en was ook nog eens behendig met de pen (Troost & Koomen, 9).

De vaste fotografen in dienst van De Spaarnestad werden dagelijks op opdrachten uitgestuurd. Het was de gewoonte om aan het einde van een dag een dagrapport op te stellen en het materiaal direct te laten ontwikkelen en afdrukken. De negatieven werden vervolgens gearchiveerd. De atelierfotografie en het ontwikkelen en afdrukken van de foto's vonden plaats in de grote fotostudio op het Nassauplein. De Spaarnestad bezat een rij statige aaneensluitende grachtenpanden op het Nassauplein en aan de Nieuwe Gracht. Hier zaten zowel de redacties als de drukkerij en fotostudio in. Wanneer je de vijftiende-eeuwse panden binnenkwam en je weg gevonden had door de drukkerij, kwam je uit bij de fotostudio met haar ruimtes, decors, werkplekken en donkere kamers (Van Oss, 2012). De studio genoot een uitstekende reputatie en was voorzien van goede technisch apparatuur en allerlei faciliteiten waar de staffotografen gebruik van konden maken. Toch onderscheidde een man als Wiel van der Randen zich ook in dit opzicht. Hij nam zijn films mee naar huis, waar hij het materiaal zelf ontwikkelde en afdrokte in zijn eigen donkere kamer (Troost & Koomen, 9).

Toen in 1948 duidelijk geworden was dat Wiel van der Randen zijn ziekbed niet meer verlaten zou, werd er voorzichtig naar vervanging gezocht. Hobbyfotograaf en natuurliefhebber Jan van Eyk merkte de vacature op en solliciteerde naar de functie van staffotograaf, zich toen nog onbewust van de schoenen die hij zou moeten vullen. Lautenslager, de toenmalige hoofdredacteur van de *Katholieke Illustratie*, kon zijn sterfotograaf blijkbaar nog niet los laten. Van Eyk herinnerde zich het gesprek nog goed. "Lautenslager roemde het vakmanschap van de man, die naar zijn zeggen zelfs een haarscherpe foto kon maken bij het schijnsel van een brandende lucifer. Dus zonder flitslamp! Als bewijs van mijn fotograferend vermogen toonde ik de hoofdredacteur een aantal natuurfoto's. Ik voelde dat Lautenslager nog niet echt was overtuigd van mijn vakmanschap, maar hij wilde mij wel een kans geven." (Van Eyk, 2004).

Met zijn reportage over de Brabantse Biesbosch, nog gemaakt met een eigen eenvoudige camera, wist hij Lautenslager echter over de streep te trekken. Ook op de redactie bleef de naam van Van der Randen echter nog doorklinken: "Ik herinner me nog goed dat ik in het begin door mijn nieuwe collega's met argusogen werd bekeken. Zo van: moet die natuurfotograaf uit het zuiden Wiel van der Randen vervangen?"

7.1.2 Dagelijkse arbeid

Werken voor De Spaarnestad was in de jaren '50, boven alle artistieke insteken, vooral ook een erg zwaar beroep. Fotograaf Jan Doets kon zich de verhalen van zijn mentor Ton Nelissen nog goed herinneren, die in de jaren '50 in dienst trad van de uitgeverij. Dat lag onder andere aan het fotografische materiaal, aangezien vrijwel alle fotografen toen nog de zogenaamde *Speedgraphic* hanteerden, een groot en log fototoestel. Daar kwamen vervolgens ook nog eens de zware fotoplaten, flitslampen en andere toebehoren bij. En van een auto van de zaak was nog geen sprake. Doets: "Of het nu in Maastricht of in Haarlem was, dat maakte niet uit. Ze moesten altijd met de *Speedgraphic* op pad. Dat was dus altijd zware tassen aan je nek en maar zeulen er mee. Later kregen ze een auto, kregen ze een Volvootje. Maar daar voor was het gewoon: trammetje, treintje en busjes." Alleen de meest prominente fotografen hadden meer geluk, zo had Van der Randen al beschikking over een eigen automobiel en reed Blansjaar ook rond in een Peugeot van de zaak.

De fotoredactie van De Spaarnestad viel onder te verdelen in twee groepen fotografen: de

mensen van de 'fotobuitendienst' en de 'atelierfotografen'. Zoals de termen doen vermoeden hield de eerste groep zich vooral bezig met foto-opdrachten buiten de deur, reportages dus, en was de laatste groep hoofdzakelijk in het fotoatelier op de Nassaulaan te vinden voor studiowerk. In de studio werden decors en sets gebouwd en werden modellen, interieurs en voorwerpen met veel voorzorg op de gevoelige plaat gezet. In de studio was ook facilitair personeel werkzaam, zoals fotolaboranten. Een dergelijk figuur in de begindagen van de studio was P.J.D. Bondareff, een vrij legendarisch figuur in de Spaarnestadgeschiedenis met als bijnaam 'de Koerier van de Tsaar'. Na onder de Wit-Russische generaal Wrangel gediend te hebben in zijn strijd tegen de Bolsjewieken zwierf Bondareff de wereld rond met tussenstoppen in Perzië, Brits- en Nederlands-Indië en Frankrijk. In 1927 kwam hij in dienst van De Spaarnestad, waar hij zeker tot 1956 werkzaam bleef. Fotograaf Henk Hilterman gaf aan dat Bondareff nooit heeft gefotografeerd, maar als fotolaborant verantwoordelijkheid droeg over de bevoorrading van de studio en een leidende rol had in het atelier. Hij hield kantoor in een klein chemicaliënhokje en was elke ochtend de persoon die de lichten aan deed en elke avond degene die de deur achter zich dicht trok. Dan vertrok hij naar zijn Russische vrouw en zijn zoon in Aerdenhout (Hilterman, 2010). Een ander centraal figuur binnen de studio was Wouter Stuifbergen, ook wel liefkozend "de oude Stuif" genoemd. In de jaren '40 en '50 stond hij aan het hoofd van het fotografenteam van De Spaarnestad. Zijn broer Bert Stuifbergen kwam er later ook bij en werkte in de jaren '50 en '60 als laborant in het atelier. Ook broer Wilhelm L. Stuifbergen, beter bekend als Pim Stuifbergen, werd ingelijfd in het bedrijf en mocht aan de slag als fotograaf (Baars, 2012).



Afbeelding 4. Henk Hilterman, P.J.D. Bondareff, Jan van Eyk, Henk Blansjaar, Wouter van de Hoef, Jan de Jong, Pim Stuifbergen, J. Valks – Onbekende fotograaf, 1947~1950

7.1.3 Onderscheid en rivaliteit

Tussen de fotografen van de buitendienst en het atelier bestond een zekere vorm van rivaliteit, waarbij de reportagefotografen zich soms verheven voelden boven de studiofotografen. Vervolgens was er ook nog een onderverdeling over de verschillende redacties. Sommige fotografen werkten voornamelijk voor één blad en sommigen werden ingezet voor meerdere publicaties, maar aan een aantal bladen hing meer prestige dan anderen. Van Eyk: “Dat kon wel eens aanleiding even tot spanningen en wrevel. De mensen die voor de Panorama werkten, wilden zich nog wel eens hautain gedragen tegenover degenen die voor andere bladen fotografeerden of schreven. Panorama was per slot een periodiek met een veel grotere oplage dan de Katholieke Illustratie om maar een voorbeeld te noemen.” De twee fotoafdelingen hielden er zelfs nog aparte fotolaboratoria op na. Volgens Van Eyk was dit een logisch systeem, maar was het niet altijd bevorderlijk voor een soepele samenwerking tussen de twee groepen fotografen.



Afbeelding 5. Het fotoatelier – Henk Hiltermann, 1961

Het onderscheid was echter over het algemeen relatief. In principe was iedereen namelijk breed inzetbaar en moest men – in het geval van ziekte of vakantie – ook op de andere indeling ingezet kunnen worden. Er werd verwacht dat de fotografen beide disciplines dus beheersten. Soms zelfs tot en met het technische proces. Zo herinnerde Van Eyk zich nog goed hoe hij in 1963 na een lange dag op reportage in Friesland tijdens de Elfstedentocht, 's avonds nog met de auto naar Haarlem moest haasten om zelf de donkere kamer in te duiken en de foto's te ontwikkelen. “Het illustreert in elk geval dat je alle facetten van het vakgebied moest beheersen.” (Van Eyk, 2004).

Daarnaast werd er ook wel eens onderling door fotografen van opdrachten geruild, dat kwam volgens Jan van Eyk zelfs geregeld voor. “Ik had bijvoorbeeld een geweldige hekel aan voetballen. Kreeg ik nu opdracht voor het maken van een reportage over een voetbalwedstrijd, dan ruilde ik die met een collega die iets, ik zal maar wat noemen, over musea moest fotograferen.” (Van Eyk, 2004).

Ook Hilterman erkende het verschil tussen de studiofotografen en de mannen van de buitendienst, maar benadrukte vooral ook dat zij, zeker in zijn jaren, een hechte groep vormden. Dit reikte tot buiten de werksfeer, waar mevrouwen Valks, De Jong, Blansjaar, Van de Hoef en Hilterman samen uit gingen, er een loterijclub bestond (waarvan de opbrengst in de kroeg verdween) en de fotografen en hun families geregeld bij elkaar over de vloer kwamen. De rivaliteit die onderling soms gold, kon niet in de weg staan van de vriendschap. Waar fotografen als Hilterman en Blansjaar* elkaar bijvoorbeeld bevochtten voor de toppositie binnen het bedrijf, waren zij ook hechte vrienden en was het Hilterman bij wie Blansjaar een luisterend oor vond toen hij het einde van zijn carrière voelde naderen. De professionele drang van Hilterman had ook zijn grenzen. Toen hij op reportage tijdens de watersnoodramp van 1953 op locatie aankwam, kon hij het niet over zijn hart verkrijgen zijn lens scherp te stellen. Na luidkeels “Dit is geen vak voor mij” te hebben uitgeroepen, legde hij zijn camera neer en besloot hij een helpende hand te bieden (Hilterman, 2010).

Naast vriendschappelijke en collegiale verbanden, was er ook sprake van mentor-pupil relaties en waren de meer ervaren fotografen bereid de jongere collega's te sturen. Hilterman in het bijzonder kreeg van ‘de oude Stuif’ de opdracht om nieuwe fotografen op te leiden en niet zonder verdienste. Gerenommeerd fotograaf Theo van Houts, die eind jaren '50 in dienst trad, zei ooit tegen Hilterman: “Je hebt van mij een fotograaf gemaakt.”

Niet alle fotografen waren echter even makkelijk in de dagelijkse omgang. Zo was Peike Reintjens* volgens velen maar “een moeilijke jongen”. Hij leed onder een hoop persoonlijke problemen en had vaak last van depressies. Zo is er nog eens een beroep gedaan op Henk Hilterman om Reintjens van een brug af te praten (Hilterman, 2010). Uiteindelijk werd Reintjens als een te groot professioneel risico ingeschat en door Dick Hendrikse, hoofdredacteur van Libelle, de laan uit gestuurd.

Henk Blansjaar was, ondanks zijn belangrijke positie, volgens collega's ook niet altijd een pretje om mee te werken. Zowel hoofdredacteurs Herman Pijfers, Joop van Gennip en collega-fotograaf Reintjens bevestigden dat Blansjaar vaak de neiging had zijn zin koste wat kost door te willen drukken. Hij kon in sommige situaties collega-fotografen vrij letterlijk opzij duwen met zijn elleboog. Vooral met Reintjens kwam hij nogal eens in aanvaring, wat zelfs nog meer dan eens tot een vechtpartij tussen de twee heeft geleid (Balrak, 2010, 13).

Waar Reintjens' instabiele werkwijze hem uiteindelijk zijn baan kostte, gold voor Blansjaar echter dat zijn ‘enthousiaste’ werklust hem geen windeieren legde. Hij verwierf een riant positie binnen het bedrijf en kreeg de beste opdrachten, een goed salaris en een camera plus materiaal van de zaak. Vanaf de jaren '60 werd zijn naam zelfs geregeld geplaatst bij zijn reportages, een op dat moment nog zeldzaam gegeven (Balrak, 10). Ook hij was echter geen vreemde in de donkere kamer en nam zelf ook geregeld negatieven en afdrukken mee naar zijn huis voor nabewerking of retoucheerwerk (15).

Het werk als staffotograaf was divers, maar erg veeleisend en – mede door het letterlijke en technische gewicht van het materiaal en de procedés – erg zwaar. Veel fotografen waren er zo gebukt onder gegaan dat zij naar hun pensioen de camera graag in de wilgen hingen. Zo heeft zelfs een onderscheiden fotograaf als Blansjaar na het inleveren van zijn bedrijfstoestel bijna geen camera meer aangeraakt (11). Ook Ton Nelissen was na zijn dienstverband bij De Spaarnestad volgens protégé Jan Doets “helemaal versleten” (Doets, 2012). Het gesleep, het gereis en de grote druk hebben de ‘broodfotografen’ niet onaangestast gelaten. Van veel artistieke en publiekserkenning was

* Voor beknopte biografieën van Henk Hilterman en Henk Blansjaar, zie bijlage A1

* Voor een beknopte biografie van Peike Reintjens, zie bijlage A1

echter nog niet sprake. In de beginjaren, voor de Tweede Wereldoorlog, was er geen sprake van naamsvermelding van fotografen of een algemene colofon. Bekend is dat Wiel van der Randen wel geregeld gecrediteerd werd voor zijn werk in de *Katholieke Illustratie*, hoewel dit niet per se kwam door zijn voorkeurspositie, maar vooral door het feit dat hij ook als schrijvend journalist bijdragen leverde aan het blad. Fotograaf Valks heeft zich, vanuit zijn positie als bestuurslid van de Nederlandse Vereniging van Persfotografen, ingezet voor naamsvermelding van fotografen, maar tot aan de Tweede Wereldoorlog heeft dit streven weinig naklank gehad.

Hoewel de motieven niet veel te maken hadden met de emancipatie van fotografen (en het vooral een controlemiddel was), bracht de Tweede Wereldoorlog met de invoering van de verplichte naamsvermelding toch meer erkenning voor fotografen met zich mee. Voor de Spaarnestad-publicaties bleef dit in eerste instantie nog beperkt tot vage vermeldingen als “eigen opname” of “foto Katholieke Illustratie” (en andere publicaties), maar vanaf 1941 worden fotografen specifiek met naam genoemd, vaak in combinatie met het blad, zoals “Panorama-Valks” of “Libelle-v.d. Randen”. Na de oorlog verdween dit fenomeen echter weer net zo snel als dat het werd ingevoerd. Dit bleef tot aan de jaren zestig gewone praktijk voor alle bladen uit de Spaarnestad-stal.



Afbeelding 6. Jan van Eyk, Frans Siebeling, Henk Hiltermann, Henk Blansjaar, Henk Cornelissen, P.J.D. Bondareff, Theo Fransen, Wouter Stuifbergen, Bert Stuifbergen, Theo van Houts, Peike Reintjes, Anton Cornelissen, Jan de Jong –
Fotograaf onbekend, 1952~1956

7.2 De Redactie

De ‘onderwaardering’ van de gezichtsbepalende fotografen werd ook gereflecteerd in de verhoudingen op de redactie. Deze was, zeker in de beginjaren, nog sterk hiërarchisch ingedeeld. De hoofdredacteurs van de bladen stonden onbetwist aan het hoofd en bepaalden de inhoud. De enige manier waarop de algemene directie invloed uitoefende was in de bepaling van het budget en – in het ergste geval – het stopzetten van de productie. Los daarvan regeerde de hoofdredacteur autonoom en bepaalde hij de inhoud, de frequentie van verschijnen en het formaat van zijn blad (Van Gennip, 2009).

Een trede lager kwamen de schrijvende journalisten en daarna kwamen de fotografen pas. De fotograaf werd meer gezien als een afhankelijke toevoeging op de journalist, dan als een zelfstandige journalist (Balrak, 2010, 6). Juist die symbiotische werkwijze had echter ook zijn sterke kanten, weet Hilterman. “Want het belangrijkste van een fotograaf is toch wel dat hij een hecht koppel vormt met de journalist. Er moet een absolute eenheid zijn als je als duo ergens komt voor een reportage.” (Hilterman, 1977).

Binnen het fotoatelier had de fotograaf echter wel een grotere verantwoordelijkheid met betrekking tot de totstandkoming van het beeld. De functie van artdirector bestond nog niet. Hilterman: “Je was als fotograaf veel meer op je eigen vindingrijkheid aangewezen. Er werd ook veel meer van je creativiteit verlangd. Zo bouwden wij zelf onze eigen decors en ontwierpen wij zelf de platen.” (Hilterman, 1977). Ook iets als een styliste, een functie die zeker bij de mode, woon en voedselbladen onmisbaar is geworden, was nog niet op de redactie te vinden. De fotografen hadden dus een veel grotere invloed op de plaat: ze bouwden zelf decors, verzorgden de inrichting en rangschikking en legden het vervolgens pas vast. Jan Doets, die zelf altijd gewend is geweest aan het werken met stylistes, herinnerde zich de verhalen van zijn voorgangers nog wel: “Stylistes, die bestonden niet. Dat kun je je nu niet voorstellen. Want nu wordt alles voorbereid en uitgekauwd tot in den treuren. Maar dat was vroeger anders, toen moest je *on-the-spot* het maken. Zelf, als fotografen.” (Doets, 2012). Zo was er ook niet een specifiek persoon verantwoordelijk voor bijvoorbeeld het regelen van modellen en locaties. Dat was iets waar De Spaarnestad, ondanks haar prima omzet, nog graag op bezuinigde. Volgens oud-hoofdredacteur Joop van Gennip werden zulke zaken vaak *in-house* geregeld. “De hele Nieuwe Gracht vanaf de brug, Nassauplein tot de Kinderhuisvest was in bezit van Spaarnestad. Als we een keuken nodig hadden, hoefden we maar even te overleggen met de afdeling die in een bepaald pand huisde en we konden onze foto’s maken.” Zo is het pand zelf ook een aanwezigheid geworden in de fotografie. “Als je bijvoorbeeld de foto’s ziet van Henk Hilterman over vrouwen en gymnastiek in hun dagelijks werk dan zie je door de ramen karakteristieke stukken Nieuwe Gracht.” Ook voor de personen in de foto’s werd vaak eerst naar het eigen personeel gekeken. Van Gennip: “Modellen waren in het begin vaak personeel, de koffiejuffrouw, de dame van de administratie enzovoort.” (Van Gennip). Soms stonden fotografen zelfs model voor elkaar, zoals Henk Hilterman deed voor Jan de Jong (Hilterman, 2010).



Afbeelding 7. Spaarnestad fotoredactie – Henk Blansjaar, 1948

Voor zover er mensen zich bemoeiden met de fotografie waren dat in die tijd vooral de hoofdredacteur en het hoofd van de vormgeving. Dat verschilde destijds vooral ook nog per hoofdredacteur, maar een persoon als Dick Hendrikse had wel de gewoonte een vrij grote stempel te willen drukken op de fotografie. Toen Piet van Oss, de eerste artdirector van De Spaarnestad, op de redactie van *Libelle* begon was zijn functie nog niet bedacht. “Het was toen vooral de chef van de vormgeving, Kleen Bergveld, en de hoofdredacteur, Hendrikse. Die twee regelden alles. Dus heel veel deed Hendrikse zelf. Die bemoeide zich heel sterk met de fotografie. En Kleen Bergveld ook, voor de eenvoudige dingen.” (Van Oss, 2012). De invloed van de (hoofd)redactie verschilde niet alleen per persoon, maar ook per publicatie. Waar fotografen die een illustratie moesten verzorgen voor een artikel in *Libelle* vaak meer overleg moesten plegen met de betrokken redacteur, genoten fotografen die op reportage gingen voor bijvoorbeeld *Panorama* veel meer vrijheid en hadden zij met minder redactionele bemoeienis te maken. Zij waren ook vaker alleen op stap of hadden een meer evenwichtig samenwerkingsverband met de journalist met wie ze op pad waren (Balrak, 2010, 9).

Een fotograaf als Henk Hilterman ging nog een stapje verder en nam ook het voortouw in de selectie van zijn foto's. Hij gaf zijn foto's pas uit handen als het de fase van vormgeving in ging, en dan zelfs nog met tegenzin. “Daarbij verprutste de lay-out het soms.” Daarbij werden “goede” foto's klein geplaatst en “slechte” groot. Dat kon geregeld tot discussie leiden op de redactie.

7.3 De Opdracht

7.3.1 Fabriekswerk tegenover improvisatie

De opdrachten die op het pad van de fotografen kwamen verschilden sterk per publicatie en konden van alles betreffen. Voor een blad als *Libelle* was de fotografie vooral van illustrerende waarde voor de artikelen over mode, het huishouden, voedsel en verzorging. Voor bladen als de *Katholieke Illustratie* en *Panorama* werd het fenomeen van de 'fotoreportage' ook steeds belangrijker.

Toen Van der Randen startte bij De Spaarnestad werd hij voornamelijk ingezet in Brabant in Limburg. Hij hield zich jarenlang bezig met de serie 'Stad en Land', waarvoor hij samen met redacteur Rie Sinnighe dorpen en steden vastlegde ten behoeve van de *Katholieke Illustratie*. Het destijds sterk katholieke imago van De Spaarnestad werd gereflecteerd in het werk van Van der Randen, die zich snel ontpopte tot een begaafde vormgever van het sociaalcharitatieve en religieuze gezicht van de *Katholieke Illustratie* en *Limburg in Beeld*. Voor zijn camera verschenen bedevaarten, processies, katholieke folklore, priesters, bisschoppen, nonnen, koorknapen en kloosters. Hoewel hij sterk geworteld was in het katholieke leven, combineerde hij dit echter wel met een moderne opvatting van fotografie. Dankzij dit talent en zijn goede sociale vaardigheden werd hij ook steeds meer ingezet voor meer algemene opdrachten. Zo maakte hij een serie over typisch Nederlandse beroepen (denk aan: klompenmakers, matzefabriekjes, rietvlechters, tingieterijen, enzovoorts) en werd hij ook ingezet voor reportages over de luchtvaartindustrie, het Nederlandse leger en Koninklijke aangelegenheden. Zo deed hij fotografisch verslag van de begrafenis van Prins Hendrik in 1934, het huwelijk van Juliana in 1937 en diverse Koninklijke bezoeken binnen Nederland (Troost & Koomen, 2006, 9). In 1937 kreeg Van der Randen - in navolging van Erich Salomon, die de deuren in 1935 open had weten te breken - toegang tot vergaderingen van de Eerste en Tweede Kamer (10).

Fotograferen was destijds een zwaar vak, mede dankzij de grote en zware apparatuur en glasplaten. Zeker opdrachten op locatie waren dan nogal eens een uitdaging. Zo is Ton Nelissen eens op de Holland-Amerika lijn gezet voor een serie modereportages en interieurreportages bij emigranten. Toen hij terugkeerde van zijn reis was hij een zware zak films rijker en drie-en-een-halve kilo lichaamsgewicht armer van de zenuwen en het slepen. Ondertussen waren de fotografen al overgestapt van de *Speedgraphic* op de *Hasselblads*, maar zeker tijdens zo'n lange reis, ver weg van de studio, bleef het een kwestie van "schieten en dan maar hopen dat het goed is." (Doets, 2012).

In de beginjaren waren de fotografen nogal eens overgeleverd aan de grillen van het openbaar vervoer of hun eigen transportmiddelen. Vanaf de jaren vijftig beschikte de uitgeverij echter ook over een klein wagenpark met eigen bedrijfsauto's. Die vloot bestond uit een aantal zwarte Citroën Traction-Avants. Daar kwamen later ook nog enkele Peugeots en Volvo's bij. Één van de eerste redacteur/fotograaf duo's die met een Traction-Avant op pad ging was *Beatrijs*-redactrice Louise Spruyt en staffotograaf Jan van Eyk. Het schokkerige rijgedrag van de auto leverde het al snel de bijnaam 'het hupkonijn' op en de serie reportages die zij voor *Beatrijs* verzorgden, verschenen dan ook onder de titel 'Uit het logboek van het Hupkonijn'. De twee werden steevast genoemd als 'RR', Reizende Redactrice, en 'FB', Foto Buitendienst (Van Eyk, 2004). Naast Spruyt, was fotograaf Van Eyk ook geregeld op de weg met Rogier van Aerde, een redacteur in dienst van de *Katholieke Illustratie*. Met hem maakte hij onder andere een reportage over de hoog oplopende Belgische taalkwestie, waarvoor zij verschillende Belgische streken aan deden. Van Eyk herinnerde zich vooral ook zijn samenwerking met Rigo Kalkhoven, die ook voor De *Katholieke Illustratie* schreef: "Ik herinner me nog dat we een congres van nonnen in 's Hertogenbosch moesten verslaan." Dat de juiste foto soms veel moeite kost om op te zetten, wist Van Eyk als geen ander: "Er moesten foto's worden gemaakt met daarop alle nonnen, opgesteld voor de beroemde gevel van de Sint Jan. Daartoe moesten hele

straten worden afgezet om de opnames soepel te kunnen maken.”

Naast thematische en religieuze onderwerpen, werd er in bladen als de *Katholieke Illustratie* en *Panorama* ook veel aandacht besteed aan de actualiteiten. Zo kwamen er ook tragische gebeurtenissen en rampen aan bod. Bijvoorbeeld de grote watersnoodramp van 1953 in Zeeland. Henk Blansjaar wist naam voor zichzelf te maken en werd geëerd met een Zilveren Camera voor zijn meest bekende foto van de ramp. Voor collega, en soms rivaal, Hiltermann was het moeilijker om zijn werk voort te zetten. Met zijn camera heeft hij zich toen wel uit een lastige situatie weten te redden. “Ik zat bij enkele mannen in een roeiboot. We zouden mensen van de daken halen. Op een gegeven moment brak er een dijk door. Door de enorme stroming konden de mannen niet meer roeien. We werden meegesleurd en uiteindelijk tegen een brugpilaar aangeduwd. Daar zaten we! Ik heb toen ten teken van nood enkele lampjes afgeflitst. We werden ten slotte opgemerkt door mensen in een amfibievoertuig.” Hij kon het niet over zijn hart verkrijgen om zijn originele missie uit te voeren: “Kijk... eigenlijk had ik platen moeten schieten. Maar ik kon niet!” (Hiltermann, 1977). Het was tekenend en karakteristiek voor een fotograaf als Hiltermann om zich persoonlijk betrokken te voelen bij zijn onderwerpen. Zo mocht hij ook meer dan eens naar het buitenland voor reportages, maar waren dit ook niet altijd al te vrolijke aangelegenheden. De meeste trieste reportage die hij zich herinnerde was een reportage over kinderleed in India en Vietnam. Die beelden bleven hem sterk bij: “Ik moest kinderen fotograferen in de meest erbarmelijke toestanden. Toen heb ik eigenlijk voor het eerste in m’n leven meegemaakt wat echte ellende, honger en dorst waren. Verschrikkelijk is dat geweest!” Toen zijn hoofdredacteur hem in Tokyo ontmoette schrok hij van de ontzetting op Hiltermanns gezicht en werden hem enkele vrije dagen toebedeeld om bij te komen van de schok. Hij voelde zich naar eigen zeggen “meer dood dan levend”. Voor hem bleef één belangrijke regel gelden: “Ik vind toch dat je als fotograaf menselijk moet blijven!” (Hiltermann, 1977). Misschien was juist dit menselijke hart zo kenmerkend voor de sociaal betrokken Spaarnestad-fotografen.

Dat Hiltermann naast deze zachtaardige kant soms ook een ronduit harde man kon zijn, lijkt bevestigd te worden in de memoires van Peter Pollman, zoon van *Libelle* en *Story* redacteur Joop Pollman. In denkbeeldige dialoog met zijn vermiste vader vraagt Pollman zich af de foto’s die hij opgerakeld heeft ook gemaakt waren door “Henk H., jouw vaste fotograaf bij reportages?” en haalt hij een nare jeugdherinnering op: “Was hij ook degene die een foto nodig had voor een stukje over ‘kinderen met angst voor dieren’ en mij, als fotomodel, een klap gaf toen de meegebrachte hond me géén angst aanjoeg?” (Pontiac, 2000, 139)*. Als er iets opbouwends te zeggen is over deze minder vriendelijke anekdote, dan is het wel dat Hiltermann alle middelen aannam om de foto zo te krijgen als hij voor ogen had.

7.3.2 Een “echte plaat”

Gelukkig was niet alles rampspoed en ellende. De staffotografen van De Spaarnestad konden vaak genoeg hun hart ophalen met een originele opdracht waar ze hun eigen creatieve vermogens op de loop mochten laten gaan. Een specifieke productie die de werkwijze van de Spaarnestad-fotograaf goed illustreert is de *photoshoot* die fotograaf Peike Reintjens in 1963 mocht doen voor *Beatrijs*. Het bedenken en uitvoeren van deze opdracht was het onderwerp van een uitgebreid artikel in het huisorgaan van de uitgeverij, wat ons een unieke en karakteristiek blik geeft op de manier waarop een foto tot stand kwam. Wil de Beer, toenmalig redacteur van *Beatrijs* schrijft daar dat de mannen al in

* Hoewel Henk Hiltermann niet volledig bij naam wordt genoemd, lijkt het aannemelijk dat Pollman met ‘Henk H.’ weldegelijk naar Hiltermann verwees, aangezien bekend is dat Hiltermann in deze grove periode ook voor *Libelle* fotografeerde. Hoewel de huidige index van fotografen waar van bevestigd is dat zij voor De Spaarnestad hebben gewerkt incompleet is, is de kans zeer klein dat er in deze periode een andere ‘Henk H.’ voor de uitgeverij heeft gefotografeerd.

geen weken een “echte plaat” hadden mogen maken. Hij licht toe: “Voor een goed begrip: ze maken de hele dag foto’s in het atelier, maar een ‘echte plaat’ blijft een gebeurtenis. Dat is een foto naar eigen idee en bovendien iets, dat nog niet vertoond is.” Met gepast enthousiasme klopt hij dan ook aan bij Reijntjens en vertelt hij hem dat deze zijn hart mag ophalen. Wanneer hij echter aarzelend opmerkt dat zijn eerste idee voor het onderwerp misschien moeilijk te doen is, reageert Peike resoluut: “Wat kan hier niet? Alles kan!” Voor zijn artikel over eenpersoonskoffiekannetjes en theezetapparaatjes – een weinig exotisch onderwerp – had De Beer namelijk bedacht enkele van deze apparaten op een dienblad in de singel te duwen voor een illustratieve foto. Reintjens ging onmiddellijk met het idee aan de haal: “Weet je wat we doen: we laten dat dienblad met jouw kannetjes niet drijven, maar we laten het presenteren door een meisje! Zo... alleen met de schouders uit het water.” De gracht was op dat moment – vroeg in het voorjaar – een lastig decor en zou bovendien te veel publiek opleveren, maar er werd al gauw gebrainstormd over de locatie. Artis bleek zijn krokodillenvijver niet leeg te willen maken, de heren van Hortus Botanicus in Amsterdam vroegen zich af of de journalisten gek waren en bij ‘Stoop’s Bad’ mochten ze het zwembad alleen tussen twee zwemlessen in afhuren. Het idee werd een zomer in de koelkast gezet en pas na de vakantie weer aangehaald door De Beer en Reintjens. Op Peike’s idee om toch voor openluchtzwembad de *Houtvaart* te kiezen, reageerde Will weinig enthousiast: “Dank je wel! In de schoolvakantie krijg je een bekijks van tweehonderd schreeuwende jongetjes, de ziekte van Weil en een proces-verbaal.” Er schoot hem echter wel een andere locatie binnen: de vijver op het landgoed *Elswout*, vlak buiten Haarlem. Na overleg met een portier en een moeilijk te overtuigen rentmeester werd hen de toestemming verleend. “Maar denk erom, dat u bij de ingang kaartjes koopt!” werd hen nog ingeprent door laatstgenoemde. De volgende dag keerden de heren terug met het hele team: model Evelyn Delis, redactrice Aagje Castricum, Wil Beer en fotografen Peike Reintjens en Hans Essenberg. Wil voorop met de fiets en de rest in het rode sportautootje van Evelyn. Heel even leek het nog mis te gaan bij twee tuinlieden die hen onvriendelijk verzochten het terrein te verlaten, maar een wulpse blik van het fotomodel was genoeg om hen over de balk te tillen. Bij de vijver wist iedereen zijn taak. Aagje Castricum pakte de kannetjes uit en stalde het zorgvuldig uit over het dienblad, Hans Essenberg – die dag meer assistent dan fotograaf – klom in zijn zwembroek de vijver in om de juiste positie voor Evelyn te vinden, terwijl het model zelf haar make-up aan het aanbrengen was en Peike Reintjens de camera instelde. Geen managers, geen regisseurs en geen stylistes. Iedereen was op zichzelf aangewezen. Toen alles klaar stond, betrad ook Evelyn de vijver en vond zij haar plekje in de glibberige modder. Er werden veel risico’s genomen volgens De Beer: “Eén verkeerde beweging en op ons aanstaand salarisstrookje zou in kolom 38: “inhoudingen”, een bedrag variërend van drie tot dertig gulden kunnen staan.” Vlak voordat de regen losbarste wist Reintjens de beoogde foto te maken. “Je plaatst die foto toch wel groot, hè?” vroeg Evelyn nog, toen ze tussen de waterlelies wegzakte. “Ik doe dit niet voor plaatje zo groot als een postzegel.” Even werd de groep nog opgeschrikt door een kritische lezeres die een wandeling maakte over het landgoed en het ongewone gezelschap had opgemerkt: “O, ik zie het al,” zei ze, “dat wordt een foto voor *Libelle*, zogenaamd uit de tropen. En dan zetten ze in het blad, dat ze er speciaal voor naar Afrika zijn geweest.” De vrouw had op de goede uitgeverij gegokt, maar de verkeerde daders verdacht. Om de toekomst van *Libelle*’s wereldreizende redactie en het gezicht van de *Beatrijs* te redden werd ook zij gerustgesteld. De laatste schok kwam van de tuinman, die toch maar een kijkje was komen nemen: “O, zit u in de vijver? Nou , nou! Ze hebben u zeker niet gezegd dat de Duitsers er springstoffen in hebben achtergelaten!”

Heelhuids kwam het team terug op de redactie, waar het een kwestie van wachten was op het ontwikkelen van de dia’s. Over een spraakmakende *shoot* als deze had iedereen in de studio wel wat te zeggen. Evelyn stak dan wel iets te ver boven het water uit en de wind had enkele zorgvuldig door

Essenberg gerangeerde bladeren weggeblazen, maar het resultaat mocht er zijn.

“Peike, je had fotograaf moeten worden,” grapte Henkie Cornelissen.

“Jammer, dat ie onscherp is,” volgde Ton Nelissen met een knipoog.

Ook Henk Hilterman deed een duit in het zakje: “Ik zie het verband niet tussen koffie en slootwater,” waarop Wil de Beer pareerde: “O nee,” zei hij, “dan heb je nog nooit koffie gedronken in de stationsrestaurant van Ugchelen.”

De enige die zich nog stil hield was opmaakredacteur Wim van Haarlem. Hij keek eens goed naar de dia en verdween er mee de donkere kamer in. Hij vergrootte de plaat tot een dubbele, aflopende kleurenpagina en concludeerde: “Dit moet ie hebben, anders zie je geen barst van de koffiepotes.”



Afbeelding 8. “Een echte plaat” – Peike Reintjens, 1963

7.4 Getrouwd met de firma

Wij werkers van de Spaarnestad,

Wij gaan op onze arbeid prat;

Wij werken naarstig en tevree,

De goede geest vooral telt mee.

Er gaat een gonzen en gedruis

Dag in, dag uit, door heel ons huis.

Er wordt gewerkt, gezwoegd, gesjouwd,

Door ons wordt doelbewust gebouwd!

Wij werkers van de Spaarnestad,
Verzorgers van zo menig blad,
Wij bouwen ijd'rig, onverstoord,
Aan een betere toekomst voort.
Want hogerop toch moet het gaan,
Daar sturen wij tezaam op aan,
Met ijver, kunde en beleid
In vriendschap en eendrachtigheid

Wij houden van u, Spaarnestad,
Gij zijt voor ons in "goud" gevat.
U hebben wij ons hart verpand;
Voor u ons werk, met hoofd en hand.
Gij kunt er zeker van op aan:
Wij zullen onze man wel staan.
Gij, Spaarnestad, ons levenswerk,
Blijf met Gods zegen jong en sterk!

Het augustusnummer van het Spaarnestad huisorgaan in 1954 kopte trots: "Het Spaarnestadlied nu een feit." Het kersverse bedrijfslied belichaamde dat waar de uitgeverij voor stond: hard werk, vriendschap en passie voor het bedrijf. Hoewel bedrijfscultuur over het algemeen al een grotere rol speelde in het werklevens van de werknemer van de eerste helft van de twintigste eeuw, leek die van De Spaarnestad nog een stukje hechter te zijn. Samengepropt in de rij historische panden in het centrum van Haarlem, stonden de redacties en de werknemers van de uitgeverij letterlijk en figuurlijk 'dicht bij elkaar'. Een deel van de verklaring hiervoor was het feit dat de religieuze katholieke geest waarmee de uitgeverij in het leven geroepen was nog sterk rondzwierf over de redactie, onder andere belichaamd in de kruisbeelden die boven de deur hingen. Ook heerste er nog een sterke, door het katholicisme geïnspireerde, corporatieve gedachte. De Nederlandse samenleving was in deze tijd immers ook nog stevig verankerd in haar structuur van ideologische zuilen.

Dat de invloed van het geloof nog zo groot was en de bedrijfscultuur zo intensief was dat deze zelfs tot buiten het kantoor reikte, kon soms ook ongemakkelijke situaties opleveren voor de werknemers. Volgens fotograaf Ton Nelissen was een hoofdredacteur als Dick Hendrikse "echt streng in de leer" en gaf hij leiding "met de bijbel op tafel." Toen hij eens, in afwachting van zijn broer, een Haarlems kroegje in dook om te schuilen, werd hij de maandag er na op het matje geroepen bij Hendrikse. Hem was ter ore gekomen dat hij in het weekend in de kroeg had gezeten en eiste een verklaring (Doets, 2012).

Naast een stuk – wellicht soms ongewenste – sociale controle, zorgde de hechte bedrijfscultuur ook voor veel vreugde en feest. Hiltermann had hele goede herinneringen aan zijn werkzame periode bij De Spaarnestad en typeerde het vooral als een bedrijf dat heel goed voor zijn personeel zorgde. Daar had het bedrijf ook tijdens de Tweede Wereldoorlog veel zorg voor gedragen. Met het oog op het personeel paste het bedrijf zich aan de bezetter aan. Dat het katholieke gemeenschapsgevoel overheerste, bleek ook uit het feit dat sommige medewerkers die 'fout' waren geweest in de oorlog, ook na de bevrijding aan mochten blijven in kantoorbaantjes.

De jaren vijftig waren volgens Hiltermann vervolgens een periode waarin alles kon en mocht. De uitgeverij stond onder meer bekend om zijn grote feesten, zoals de Sinterklaasfeesten waar redacteur Klaarenbeek zich in het kostuum van de goedheiligman hees. Een andere warme herinnering was die aan een boottocht met Johnny Jordaan waar voor zowel personeel als lezers

uitgenodigd waren.

Dat het bedrijf ook soms de privésfeer in sloop, had voor Hilterman ook hele leuke kanten. Zo kreeg zijn bruiloft, dat vlak bij het kantoor plaats vond, veel aandacht van de uitgeverij en de redactieleden. Een groot deel van hen was aanwezig in de Groenmarktkeerk en chef techniek fotografie Joosten zong zelfs voor het verse bruidspaar. Om de ceremonie te bekostigen had Hilterman 500 gulden geleend van zijn vader. Dit bedrag kreeg hij echter meteen door 'de Oude Stuif' in de handen gedrukt, om direct zijn vader terug te betalen (Hilterman, 2010).

Ook een blik in de eenentwintig jaargangen van het Spaarnestad Huisorgaan geeft een beeld van een levendig bedrijf met een grote hoeveelheid aan feesten en activiteiten. Hierbij waren fotografen net zo goed een belangrijk onderdeel van het bedrijf als welk andere redactielid dan ook. Er was speciale aandacht voor belangrijke jubilea van Spaarnestad-medewerkers, zoals bijvoorbeeld het vijfentwintigjarig jubileum van Jan de Jong in 1951 en het veertigjarig jubileum van fotograaf J. van der Linden in 1960.* Ook ex-werknemers worden niet uit het oog verloren, zo getuigt een artikel over atelierfotograaf Anton Snickers zijn werkzaamheden in Canada uit 1962, ruim elf jaar nadat hij Haarlem had verlaten. Ook wordt er melding gemaakt van bedrijfsuitjes en sportwedstrijden. Zo ontmoetten de verschillende bedrijfsafdelingen elkaar ook geregeld op het voetbalveld ('Retouche contra Fotografie') en werd de rivaliteit met de Geïllustreerde Pers soms ook uitgevochten door tweeëntwintig man, wanneer bijvoorbeeld de redactie van *Panorama* het in 1963 opnam tegen die van de *Revue*. Ook werden er binnen het bedrijf competities georganiseerd, zoals de fotowedstrijd van 1957, die nota bene niet door een staffotograaf, maar door opmaker J. Zethof gewonnen werd.



Afbeelding 9. Spaarnestad gekkigheid – Fotograaf onbekend, 1948

* Van der Linden was in 1920 bij het bedrijf gekomen als fotoverslaggever voor *Groot Rotterdam* en *De Stad Amsterdam*. Reeds voor de oorlog kreeg hij de functie van 'reprofotograaf'. Reprofotografen werkten uitsluitend vanuit het fotoatelier en leverden geen eigen materiaal aan, maar waren een belangrijk onderdeel in het fotoproces. Om een foto te kunnen drukken, was het noodzakelijk om de afdruk of dia nog eens te fotograferen met een raster tussen het origineel en de reproductiecamera.

8. De Fotografie van De Spaarnestad: 1965-2000

8.1 De Fotograaf

8.1.1 Laatste aanwinsten & overplaatsing

De fusie van De Spaarnestad en de Geïllustreerde Pers in 1965 luidde een nieuwe periode in voor de fotografie van uitgeverij De Spaarnestad. Hoewel de twee uitgeverijen zelfstandig en los van elkaar bleven opereren, werd het werken met vaste staffotografen al snel anders ingevuld en op den duur zelfs afgebouwd. De freelancer deed steeds sterker zijn intrede en nam de overhand.

Vlak voor de fusie, in 1964, werd Peter Mokveld* als één van de laatste ‘allround’ vaste fotografen binnengehaald bij de uitgeverij. In het begin van zijn dienstverband fotografeerde hij voornamelijk voor de *Katholieke Illustratie*, totdat dit Spaarnestad-vlaggenschip in 1968 te ruste gelegd werd. Hij ging vervolgens voornamelijk aan de slag voor *Panorama*, waar hij, naar eigen zeggen, zijn mooiste periode beleefd heeft en ontzettend veel heeft meegemaakt. Mokveld: “Je bent getuige van de meest uiteenlopende gebeurtenissen. De ene keer waan je je eregast bij een galavoorstelling in een glamourwereld. De andere keer voel je je een goed doorvoede voyeur uit een rijk land aan de andere zijde van de wereld, die in de armste achterbuurten van Rio de Janeiro mensonterende omstandigheden met zijn dure camera komt vastleggen.” Dat zijn werk hem op allerlei verschillende plekken bracht, beviel hem wel. “Het werk bracht je letterlijk naar alle windstreken. Dichterbij, naar bijvoorbeeld Staphorst, dat in die tijd werd gezien als één van de beter geconserveerde folkloristische, Nederlandse eigenaardigheden, of ver weg, tot in Centraal Afrika, waar je getuige was van een jachtpartij, waar met pijl en boog apen uit de boom werden geschoten.” (Mokveld, 2004).

Als *Panorama*-fotograaf behoorde Mokveld nu tot de ‘elite’ van de Spaarnestad-fotografen en voegde hij zich bij Theo van Houts*, die sinds 1959 fotografeerde voor *Panorama* en een indrukwekkende naam voor zichzelf aan het vestigen was. Toen (toekomstig) artdirecteur Piet van Oss in 1966 binnenkwam bij De Spaarnestad, dan nog op het Nassauplein, viel hem gelijk op dat er een statusverschil bestond tussen de verschillende fotografen. Van Oss: “Ze [de *Panorama*-fotografen] zonderden zich heel sterk af. Ze hadden ook eigenlijk nauwelijks iets te maken met de studio van Pim Stuijbergen... ze regelden alles zelf. En zij hadden meer het... ze voelden zich verheven omdat ze belangrijkere opdrachten kregen. Deze jongens.” (Van Oss, 2012). Volgens Van Oss lag dit statusverschil vooral in het feit dat ze de meest bijzondere en meest exotische opdrachten kregen. Aangezien vooral *Panorama* dit soort reportagewerk uitschreef, gold automatisch dat een *Panorama*-fotograaf dan meer in aanzien stond dan iemand die werk deed voor een *Libelle* of *VT Wonen*, omdat dat werk zich vooral in de studio afspeelde.

De zaken veranderden pas echt goed toen De Spaarnestad in 1973 wegtrok uit het centrum van Haarlem en intrek nam in het grote kantoorgebouw aan de Ceylonpoort in Schalkwijk. Het betekende het einde van de beroemde fotostudio aan de Nassaulaan. In een poging een efficiënter systeem van fotograferen op te zetten, sloot de VNU in 1970 een deal met Harry Pot, eigenaar van twee fotostudio's in Bentveld en Cruquius die nu dochterondernemingen werden van de uitgeverij. De vaste fotografen die nog in dienst waren, zouden zo voor Harry Pot komen te werken, maar nog steeds voornamelijk klussen doen voor De Spaarnestad. Het was een moeilijke overstap van hun eigen en

* Voor beknopte biografieën van Peter Mokveld en Theo van Houts, zie bijlage A1

vertrouwde fotoatelier naar de studio's van Harry Pot, waar alles strakker geregeld was en er een meer commerciële instelling gold. Een journalist, op bezoek voor een artikeltje in de *VNU-kroniek* in 1972, bevestigde dit: "Ook al is een fotostudio een artistiek bedrijf, het is per slot van rekening een bedrijf, met derhalve een directeur en een directiekamer. Geen status, wel veel foto's, folders, affiches, poster, kalenders, allemaal werk van het huis."

Voor de fotografen was de reorganisatie zeer zwaar, zeker voor de veteranen die al vele jaren in dienst van De Spaarnestad waren geweest en een grote hoeveelheid vrijheid en respect hadden opgebouwd als ervaren fotografen en beeldregisseurs. Henk Hiltermann had veel moeite met de overgang, maar voor college Henk Blansjaar werd de situatie ondraaglijk. Hiltermann weet nog hoe Blansjaar na werktijd bij hem kwam uithuilen. Hij had zijn vrouw al verloren en kon zich niet neerleggen bij het vooruitzicht 'knecht' te worden voor Harry Pot. Uiteindelijk had Blansjaar het geluk gebruik te mogen maken van een gunstige pensioenregeling, waarmee hij deze kleinering ontsprong. Hiltermann besloot, met het oog op het onderhoud van zijn gezin, vrede te sluiten met de situatie en samen met collega's als Ton Nelissen, Joop van Meurs en George van de Wijngaarden de overstap te maken. Ondanks de nieuwe rolverdeling probeerde Hiltermann zijn geroutineerde regie toe te blijven passen op zijn fotografie en wist hij zijn specialiteiten, zoals vernuftige dubbelopnamen, uit te blijven voeren. Er bleef echter genoeg werk voor de fotografen. Naast het werk voor De Spaarnestad, deden de fotografen van Studio Pot ook nog commerciële opdrachten voor andere klanten. Met alle klussen die de studio's in bleven stromen, kwam de behoefte aan versterking. In 1974 werd Jan Doets toegevoegd aan het team, dat toen nog maar uit vier fotografen bestond. Om zijn plekje achter de camera te verdienen, moest hij echter eerst onderaan de ladder beginnen. Doets: "Status kenden ze niet." Hij begon in de donkere kamer met het ontwikkelen van de foto's. Langzaam werden hem grotere klusjes gegeven en mocht hij begonnen met fotograferen. Binnen de studio werd hij met name door Ton Nelissen onder de vleugel genomen, waardoor hij snel werd ingewijd in het vak.

Eén van de meest stekende elementen bleef echter de persoon Harry Pot. Terwijl de fotografen hard aan het werk waren met hun opdrachten – soms ook wel als 'lopendebandwerk' aangeduid – liep Harry Pot in zijn tenniskleren rond in de studio, op weg naar de tennisclub (Hiltermann, 2010). Vermoedelijk heeft Harry Pot zelf ook gefotografeerd, maar in deze periode was hij eigenlijk alleen studiohoofd en zakenman. Toch stond onder alle foto's alleen genoteerd: 'Harry Pot' of 'Studio Pot'. Dat viel in slechte aarde bij de fotografen. Doets: "Ik heb daar veel minder onder geleden omdat ik veel later binnenkwam. Maar dat ging toch een beetje knagen. Want ja... die jongens... WIJ maakten de foto!" Uiteindelijk werd hun wens gehonoreerd en werd naast de studio ook de fotograaf vermeld (Doets, 2012).

De samenwerking met studio Harry Pot pakte toch niet precies zo uit als de bazen van VNU gehoopt hadden, dus na acht jaar werd de constructie in 1978 weer ontbonden. In eerste instantie waren de aan Pot geallieerde fotografen bang het slachtoffer te worden van deze nieuwe reorganisatie, maar uiteindelijk werd besloten de fotografen weer terug te brengen in de bedrijfsstructuur van VNU en onder te brengen bij de meer kapitaalkrachtige publicaties, om zo de kosten te spreiden. Het was een beslissing die zowel door de fotografen als Harry Pot zelf met vreugde werd ontvangen. Toen Hiltermann het nieuws hoorde was hij net op bezoek bij Pot. Nadat hem verteld was dat hij weer als redactiefotograaf mocht werken, was hij zo blij dat hij Pot stevig vastgreep. In de wilde omhelzing vielen ze beide in het zwembad in de achtertuin van Harry Pot. Hiltermann kwam op uitnodiging van redacteur Bob van Dijk bij het jonge roddelblad *Story* terecht, waar hij naar eigen zeggen nog "een leuke tijd" zou meemaken (Hiltermann, 2010). Twee van de fotografen van Studio Pot, George van de Wijngaarden (die bij De Spaarnestad vandaan kwam) en Dolf Stratenmeier begonnen voor zichzelf, maar naast Hiltermann kwamen Ton Nelissen en Jan Doets weer direct onder

de uitgeverij te vallen. Nelissen kwam op de redactie van *VT Wonen* terecht en Doets werd ondergebracht bij *Story*. Hoewel Hilterman wel wist te aarden bij *Story*, zat Doets niet op zijn plek en vertrok hij vrij snel naar *VT Wonen*, waar hij nog een tijd samen mocht werken met zijn oude leermeester. Zijn laatste verhuizing was die naar *Libelle*, waar hij vervolgens tot het einde van zijn carrière bleef fotograferen. In eerste instantie werkten de fotografen vanuit een studio in Amstelveen, maar later kreeg Doets zelf ook een studio toebedeeld in Amsterdam. Zaken als het ontwikkelen van foto's gebeurde echter niet meer binnenshuis. Dat regelden fotografen zelf. Jan Doets ging daar voor bijvoorbeeld dagelijks naar Capi-Lux*, een fotozaak aan de Slotervaart in Amsterdam. "Daar bracht je gewoon je materiaal 's avonds naar toe, dan werd het ontwikkeld en kon je het de volgende morgen om 9 uur ophalen."

Voor de fotografen van *Panorama* gold net een iets ander verhaal na de reorganisatie. Net zoals fotografie een grotere positie innam in het blad dan bij andere publicaties, stonden de fotografen ook dicht bij de redactie dan bij veel andere bladen. Zij waren dan ook geen onderdeel geweest van de overgang naar Studio Pot en bleven, als enigen, verbonden aan de redactie. Het blad bleef succesvol in haar visueel ingestelde reportages en trok in 1972 nieuwe fotografische versterking aan in de persoon van Dirk Buwalda*. Samen met Pieter van den Akker, die iets later kwam, en Theo van Houts bepaalde hij het gezicht van *Panorama* in de jaren zeventig. Oud-vormgever Ab van Joolen haalde ze met ontzag aan: "Ja, je had Pieter van den Akker, Dirk Buwalda en de grote man, Theo van Houts. Theo van Houts... dat was de ijdelste, maar ook echt een goede fotograaf. Dirk was een hele aardige, beminnelijke man, een goede fotograaf."

Panorama bleef als één van de laatste bladen lang een beroep doen op haar staffotografen. Dirk Buwalda bleef tot 1984 reportages maken voor het blad en Theo van Houts maakte pas in 1992 een einde aan zijn indrukwekkende drieëndertigjarige loopbaan als *Panorama*-fotograaf.

Naast de heren van *Panorama* was Jan Doets* de enige vaste fotograaf in dienst van de uitgeverij. De posities van alle andere fotografen werden niet meer ingevuld na hun vertrek en zo begon het fenomeen van de staffotograaf in rap tempo te verdwijnen. In 1974 werd hij als laatste fotograaf in vast dienst genomen en in 2008 vertrok hij tevens als laatste. Het fenomeen van de staffotograaf was in de wereld van geïllustreerde tijdschriften inmiddels compleet verdwenen. Doets was de allerlaatste. Doets: "Spaarnestad werd VNU en VNU werd Sanoma. Sanoma heeft alles afgestoten wat niet echt de basis was van hun business. Ze brachten de bemanning van hun bladen terug tot minimale rompredacties. En alles wat verder nog nodig was, werd van buitenaf ingehuurd. Toen ik wegging, was ik de laatste fotograaf in vaste dienst bij Sanoma. Ik ben dus degene die het licht heeft uit gedaan. Ja, dat bestond gewoon niet meer." (Doets, 2012).

8.1.2 De infiltratie van de freelancer

Freelance was de nieuwe standaard. Dat was echter niet een plots verschijnsel, maar een geleidelijke overgang geweest. Ook voor de fusie met de Geïllustreerde Pers had De Spaarnestad al gebruik gemaakt van freelance fotografen, maar na 1965 begon het gebruik van freelancers steeds groter te worden. Dit had natuurlijk ook direct verband met de keuze de staffotografen weliswaar 'hun tijd uit te laten zitten', maar geen nieuwe vaste fotografen meer in dienst te nemen.

De vaste fotografen bekeken hun freelance collega's met een mengeling van rivaliteit en

* Capi-Lux, aan de Basisweg, was lange tijd dé fotozaak in Amsterdam en een ontmoetingsplaats voor veel professionele fotografen uit de regio. Zij lieten hun werk hier ontwikkelen en konden er alle belangrijke materialen aanschaffen. Het bedrijf werd aan het einde van de negentiende eeuw opgestart door C.A.P. Ivens (C.A.P.I.) en bestaat heden ten dage nog steeds, maar heeft slechts nog enkele kleine vestigingen op vliegvelden (Doets, 2012; Baars, 2012).

* Voor beknopte biografieën van Dirk Buwalda en Jan Doets, zie bijlage A1

respect. Jan Doets benadrukte dat het voor een freelancers een moeilijk bestaan kon zijn. “Die jongens moesten hun nek uitsteken. Je moest een studio hebben, je moest alle apparatuur zelf aanschaffen. Kijk, wij hadden auto van de zaak, alle apparatuur was van de zaak. Als je iets moest vervangen was dat op kosten van de zaak. Als er verzekerd moest worden, was het op kosten van de zaak.” (Doets, 2012). Als vaste kracht kreeg Doets echter wel altijd de voorkeur boven freelancers. Dit betekende bijvoorbeeld dat Hans de Wit, een freelance fotograaf die veel werk deed voor *Libelle* voordat Jan Doets daar vanuit Studio Pot naar toe verhuisde, van de ene op de andere dag nagenoeg zonder werk kwam te zitten. Sowieso was het freelancerbestaan soms erg willekeurig. Het waren vaak hoofdredacteurs of redacteurs die de freelancers kenden en binnenbrachten. Wanneer er echter veranderingen waren in de redactie en er nieuwe personen binnenkwamen, hadden deze ook weer hun ‘eigen’ freelancers om aan te spreken. Toch was er soms ook wel echt sprake van rivaliteit, wanneer Jan Doets bijvoorbeeld merkte dat een freelancer de mooie klus werd toebedeeld. Hij moest dus wel degelijk “knokken” om zijn plekje te verdienen en mooie opdrachten binnen te slepen.

Artdirector Piet van Oss gaf ook aan een groep freelance fotografen te hebben opgebouwd, met wie hij het liefst werkte. Het werken met freelance fotografen bood volgens hem ook de mogelijkheid hele specifieke personen voor specifieke onderwerpen aan te trekken en soms zelfs een grote belangrijke naam te strikken voor een bepaalde photoshoot. Een van de gevaren van de positie van vaste staffotograaf was namelijk ook het risico dat deze zo ingespeeld raakte op de redacteurs en het blad, dat deze op de automatische piloot begon te vliegen. Van Oss: “En freelancers hebben ook heel vaak de betere ideeën. Kijk, mensen die al heel lang op een redactie zitten, of heel lang op een vormgevingsafdeling zitten en op een gegeven moment op routine draaien, die moeten wakker geschud worden.” Zo begon een artdirector als Van Oss een steeds grotere voorkeur voor freelance fotografen te ontwikkelen. “Ieder blad zoekt zijn fotografen, waar ze het prettigst mee werken en die het meeste inbreng hebben in het geheel en dat was met de vaste fotografen in die tijd een beetje behelpen. Daarom gingen ze steeds meer over op freelancerfotografen. Soms hele goede fotografen, voor hele bijzondere producties.”

8.2 De Redactie

8.2.1 Introductie van de artdirector

In de jaren zestig onderging het fotoredactieproces van De Spaarnestad, en de meeste uitgeverijen met haar, een professionaliseringsslag. Waar het voorheen de redacteur of hoofdredacteur was die de opdracht bedacht, de fotograaf die hem mocht bedenken en uitvoeren en de vormgever die het een plekje gaf in het blad, werden er nu nieuwe rollen in het spel gebracht. De belangrijkste van deze nieuwe functies was die van de artdirector. Dit begrip was komen overwaaien uit Amerika, waar bij bladen als *Esquire*, *McCall's*, *Playboy* en *Harper's Bazaar* al langer zulke mensen in dienst waren (Wolf, 2012). De artdirector was, simpel gezegd, eindverantwoordelijk voor het uiterlijk van het blad. “Vanaf de voorplaat tot de paginacijfers,” zoals Piet van Oss zelf verwoordde (Van Oss, 2012). Zijn missie draait om een aantrekkelijke samenwerking tussen tekst en beeld. Dat beeld kan bestaan uit foto's en illustraties, materiaal dat speciaal gemaakt moest worden en materiaal dat gekocht werd.

Toen Piet van Oss in 1966 in dienst trad, was er vanuit De Spaarnestad al het plan om de functie van artdirector in het leven te roepen. Op dat moment lag de verantwoordelijkheid over het uiterlijk van het blad voornamelijk nog bij de hoofdredacteur en de chef van de opmaakafdeling. De verdeling en invulling stond echter niet vast. Destijds was Dick Hendrikse hoofdredacteur van *Libelle* en Kleen Bergveld chef opmaak. Kort voordien hadden alle vormgevers van De Spaarnestad bij elkaar op een afdeling gezeten, maar Hendrikse wilde een nieuwe koers varen en zonderde zijn opmakers af

van de rest. Daar kwam Van Oss dan ook terecht. Onder toezicht van Kleen Bergveld leerde hij de fijne kneepjes van het vak. Dat was volgens Van Oss een enorm gedreven man. “Alleen zijn werk was belangrijk. Tot 's nachts 2 uur ging hij door en zelfs dan nam hij z'n werk mee naar huis.” (Van Oss, 2012). Toch werd hij enkele jaren later opzij gezet door Hendrikse. Van Oss herinnert het zich als een “buitengewoon pijnlijk” moment. Ten overstaan van de hele redactie werd het hem verteld: “Kleen, jij gaat voortaan de indeling van het blad doen en Piet neemt jouw taken over.” Van Oss voelde zich destijds nog onvoorbereid en was niet op zijn gemak met de manier waarop hem de leiding toevertrouwd werd, maar zo werd hij prompt tot artdirector verheven. De eerste van de uitgeverij. “Een artdirector, die naam natuurlijk uit Amerika overgewaaid, die bestond nog niet bij de Spaarnestad. Er was geen enkele artdirector. Ook bij de Geïllustreerde Pers, in Amsterdam, is toen in ongeveer dezelfde tijd die functie gecreëerd. Toen gingen ze het zo noemen, vroeger was het de chef vormgeving die daar verantwoordelijk voor was.” De artdirector werd de schakel tussen de hoofdredacteur, de redactie, de vormgevers. “Als 'ie het goed deed was hij de spin in het web die zorgde dat de illustraties binnen kwamen, die de fotografen aanstuurde en dat uiteindelijk doorgaf aan de vormgeving,” aldus vormgever Ab van Joolen. Zo stond de artdirector dus ook aan het hoofd van het vormgevingsteam. Daar tussen zat nog wel vaak een chef vormgeving, die stuurde de vormgevers in de praktijk aan, maar deze werd zelf direct geïnstrueerd door de artdirector. Soms sprak de artdirector ook direct dingen door met de vormgever die een bepaalde spread moest uitwerken.

Het vormgeven was in die tijd nog grotendeels handwerk. De opmakers kregen tekst aangeleverd van de kopij en zij konden berekenen hoeveel lettertekens en regels in de kolommen zouden gaan. Dan ging men aan de slag met papier. De kop werd gepositioneerd met plakletters, de gekozen foto's werden door middel van dia's geprojecteerd en overgetrokken en de tekst werd er omheen geschetst. Dan gaf hij de kleuren aan, de grootte van de foto's en de indeling van kop en tekst. Dat werd in zijn geheel naar de drukkerij gestuurd, waar de lithografie in elkaar gemonteerd werd. In dit proces had de redacteur of fotograaf weinig zeggenschap, volgens Van Joolen. Het was vooral de artdirector waarmee gesproken diende te worden. Deze nam de foto's onder de loep boven de lichtbak, maakte de keuze en bepaalde het formaat.

De invoering van de computer had zeker voor de lay-out afdeling grote gevolgen. Het veranderde de aard en de manier van werken en bovendien ook de werksfeer. Van Joolen herinnert zich de entree van de computer nog goed. “Toen wij vroeger op de redactie zaten te werken, zaten we met twee vormgevers tegenover elkaar. Dan was je koppen aan het plakken, maar ondertussen zat je lekker te kletsen. Maar toen stond er opeens een gigantische grote computer voor je neus, een enorme Apple met een enorm geheugen.” Tegelijkertijd bracht het natuurlijk ook een wereld aan mogelijkheden met zich mee. Tekst kon rechtstreeks digitaal worden aangeleverd, foto's kwamen al ingescand aan en alles kon gemakkelijk digitaal vergroot, verkleind en verzet worden. Het maakte het proces visueel transparanter. Dat had volgens Van Joolen echter ook als nadeel dat meer mensen zich wilden bemoeien met de opmaak. “Wanneer je vroeger aan je tafel zat te schetsen, liep er wel eens een redacteur langs. Maar die liep door, want het zei 'm niets. Hij zag wat potloodstrepen en wat schetsen. Maar plotseling zag hij nu dus alles op dat scherm als hij achter je stond, helemaal zo'n spread. En dan kreeg je vervolgens te maken met bemoeienis.” (Van Joolen, 2012). Het bleef namelijk wel zo dat vormgeven en art-direction een vak bleef van gevoel voor ritme en dosering. Computer of niet, er was één discussie tussen fotografen, journalisten en vormgevers die eeuwig bleef gelden: hoe groot de foto's in het blad mochten verschijnen. Daar was één er altijd de gebeten hond. Of de journalist moest zijn tekst inkorten of de fotograaf zag zijn foto “veel te klein” afgedrukt worden. Uiteindelijk lag het eindoordeel altijd bij de artdirector (Doets, 2012). Ook volgens de toonaangevende

oud-hoofredacteur Rob van Vuure (bijgenaamd de ‘bladendokter’, vanwege zijn vermogen slecht draaiende bladen er weer boven op te helpen) hadden de redacteurs feitelijk nauwelijks invloed op het beeld: “Het beeld werd uitgezocht en uitgezet door de artdirector.” (Van Vuure, 2012).

De verschillende bladredacties opereerden los van elkaar en waren in feite afgesloten omgevingen. Van Joolen: “Je had je eigen blad en daar had je dus vormgeving, journalisten en fotografen bij. Dat was gewoon één unit en dat was jouw blad.” Pas bij de overgang naar Sanoma zouden er nieuwe ‘efficiëntere’ systemen ingevoerd worden, waarbij vormgevers en artdirectors samen ‘gepouled’ zouden worden en dus, bij wijze van spreken, de ene dag voor *Autoweek* en de volgende dag voor *Libelle* aan de slag mochten. Waar de redacties van De Spaarnestad vroeger nog vrij hiërarchisch ingedeeld waren, was de structuur inmiddels een stuk platter geworden. “Je liep gewoon naar binnen,” herinnert Van Joolen zich, “je klopte niet eens aan, dat hoefde niet.” Dat gold zowel voor zijn tijd bij *Story* als bij *Playboy*. Alleen bij *Panorama* waren de touwtjes nog wat strakker. “Daar was er een afstand tussen de journalist en de vormgevers.” Daarnaast waren er natuurlijk ook nog verschillen tussen de persoonlijke werkwijzen van hoofdredacteurs. Sommigen lieten hun artdirector vrij zijn gang gaan, terwijl anderen zelf veel visuele input gaven en hun artdirector bestookten met knipsels uit andere bladen en graag invloed hadden op de fotografie en illustraties. Volgens Van Vuure was het vooral ook een persoonlijke kwestie: “Als een hoofdredacteur in beeld geïnteresseerd was, bemoeide hij zich er mee.” Hij noemde een voorbeeld: “Joop Swart, een befaamde hoofdredacteur van Margriet, was beeldgericht. Dus was Margriet meer beeldgericht dan Libelle.”

Elke foto en elke illustratie begon, sinds zijn introductie, nu echter bij de artdirector. Een redacteur of hoofdredacteur kon een idee of suggestie hebben, maar de artdirector bedacht het werkelijke beeld en zette de acties op de touw om dat beeld te maken. Dat kon beperkt blijven tot een blik in het fotopersbureaubestand of het eigen archief, maar kwam vaak uit op het uitzetten van een opdracht bij een (freelance) illustrator of fotograaf. In het geval van een foto bedacht hij dan welke fotograaf geschikt zou zijn voor de opdracht, waarbij eerst aan de vaste fotografen gedacht moest worden. De uitverkoren fotograaf kwam vervolgens op de redactie langs om de opdracht met de artdirector te bespreken. In het geval van mode-, voedsel- en interieurfotografie werd er vervolgens ook een freelance stylist(e) bij geroepen. Soms, wanneer de week hectisch verliep, gaf een artdirector als Piet van Oss ook meer verantwoordelijkheid uit handen. Dan kon het idee ook zelfstandig door de fotograaf en styliste bedacht worden. Dit werd dan alsnog even met de artdirector doorgesproken voor het in productie ging. Oud-hoofredacteur Joop van Gennip hield er bij zijn *VT Wonen* een strakkere hiërarchie op na. Na het indelen van het nummer werd er op zijn redactie een fotograaf gekozen, “van binnen ofwel van buiten,” zoals hij het onderscheid tussen staffotografen en freelancers aanduidde. “Liefst van binnen, want dat was goedkoper. De verhouding was dus: de redactie bepaalt. In die tijd was de taak van de fotograaf puur vastleggen van vastgestelde ideeën. Dat wil niet zeggen dat er onderweg niet gesleuteld werd of dat er binnen het gegeven kader wel goed geluisterd werd naar de creatieve inbreng van hun kant.”

Volgens fotograaf Jan Doets was het in zijn tijd ook best mogelijk voor de fotograaf om ideeën in te brengen en input te krijgen: “Mijn invalshoek was weer heel anders dan die van de journalist, dan die van de artdirector en dan die van de mensen van de lay-out. Een artikel mocht best beginnen bij de foto.” (Doets, 2012).

8.2.2 Verandering in voorkeurspositie

Een artdirector als Van Oss ervoer de samenwerking met freelancers als een intensiever proces dan dat met de eigen staffotografen, aangezien het meer tijd kostte om hen te instrueren. Toch verkoos hij dit vaak boven de enkele staffotograaf die nog in dienst was. Volgens Van Oss kwamen fotografen “echt in niveaus. Zoals je bij schrijvers natuurlijk ook hebt. De top, dan de middenklasse, dan de routinejongens... die kakken een verhaal uit. Zo is het met fotografen ook. Het had dus heel sterk te maken met wat je wilde bereiken qua beeld bij een bepaald artikel.” Voor routinewerk deed hij met een gerust hart een beroep op fotografen als Peike Reintjens en Jan Doets, maar voor de belangrijkere modereportages nam hij liever een bekende freelancer in de arm. “Ik heb met Peike Reintjens verschillende modereportages gemaakt. Dat was heel prettig werk, maar dat liep vaak uit de hand en werd een dulle boel. Van foto's maken kwam weinig terecht.”

Zeker in de tijd van Studio Pot werden de vaste fotografen vooral ingezet voor de routineklussen. Volgens Van Joolen werden zij “wel regelmatig voor een aantal bladen ingezet. Het was nou alleen niet echt spraakmakend wat zij maakten. Het waren echt van die verplichte nummers die ze deden. Ik noem maar wat: dan was er een actie op touw gezet en kon je een auto winnen. Dan werd in Cruquius een auto binnengereden en dan ging Jan Doets dat ding staan fotograferen. Dat is natuurlijk ook artikelfotografie maar het was niet echt bijzonder.” (Van Joolen, 2012). Ook Van Oss was geen grote fan van Studio Pot: “Wij waren wel verplicht opdrachten te geven. Bijvoorbeeld alle interieuropdrachten, die werden bij Pot gedaan. Ik probeerde er altijd een beetje onderuit te komen. Het is dat ze een hele mooie secretaresse hadden, maar anders waren we ook al minder gegaan.” (Van Oss, 2012)

Wat dat betreft lieten vooral de *Panorama*-fotografen nog het meeste van zich horen. Ook in het fotoredactieproces waren het de jongens van *Panorama* die de meeste invloed hadden op hun eigen opdrachten en reportages. “Dat waren jongens,” zei van Oss, “die zichzelf ook verheven voelden boven de *Libelle* fotografen, want zij mochten de reisreportages maken van *Panorama*. In de tijd van Gerard Vermeulen, en daarna Jan Heemskerk, hadden ze heel veel vrijheid. Sommige mochten zelfs eigen ideeën bedenken, wat hen nou geschikt leek voor het blad. Dan zochten ze een reis uit die naar Tahiti ging, of Brazilië, of van dat soort dingen. Zo hebben zij de hele wereld over gereisd.” (Van Oss, 2012). Zonder blikken of blozen verklaarde fotograaf Peter Mokveld ook dat de medewerkers van *Panorama*, en volgens hem de hele Spaarnestad met hen, hun (foto)redactie en werkwijze als “lichtend voorbeeld” beschouwden voor de andere bladen. Mede doordat zij zich ook als één van de eerste geïllustreerde tijdschriften los hadden gemaakt van het verzuilde medialandschap: “*Panorama* stak in vele opzichten met kop en schouder boven de andere periodieken uit. Niet alleen inhoudelijk, maar ook qua werkwijze. Daar waar andere periodieken - in een tijd die nog steeds werd gekenmerkt door een grote mate van verzuiling - de koers van de partij, de regering, de kerk, de synode of de vakbond volgden en als spreekbuis voor de gevestigde orde fungeerden, voer *Panorama* een geheel eigen koers en gaf in grote mate blijk van groot engagement met de brandende wereldproblemen van die tijd.” (Mokveld 2004).

In grove lijnen gold voor alle bladen echter een vergelijkbaar fotoredactieproces. Na het uitvoeren van de opdracht maakte de fotograaf zelf de eerste grove selectie, waarna het eindoordeel bij de artdirector kwam te liggen. Jan Doets had bijvoorbeeld de gewoonte om per opname drie verschillend belichte beelden aan te leveren: het beeld zoals hij het zelf inschatte en een iets lichtere en iets donkerdere optie. De artdirector bepaalde dan, met de beoogde sfeer in het achterhoofd, welke opname en welke belichting het beste in de opmaak paste.

8.2.3 Foto's van buitenaf

In sommige gevallen deed een artdirector voor zijn beeld een beroep op fotopersbureaus als Transworld en ABC Press en werd er daarnaast wel eens in eigen archiefmateriaal gedoken. De hoeveelheid stockmateriaal en aangekochte foto's was over het algemeen vrij klein in verhouding met het eigen gemaakt materiaal, zeker voor bladen als *Libelle* en *VT Wonen* (Van Oss, 2012). Voor bladen met meer aandacht voor actualiteiten, zoals *Panorama*, *Story* en *Libelle*, werden er vaker foto's aangekocht. Zoals de *Panorama* rubriek 'Mensen', waar wekelijks op een dubbele pagina een weekoverzicht in foto's werd gegeven. "Iedere dag kwam er een stapel foto's op de redactie van een persbureau en die werden dan doorgekeken en daar werd dan wat uitgehaald. Dat was nieuwsfotografie, maar soms ook rare dingen. Kinderen die met hun tong tegen een bevroren brugleuning zijn blijven zitten of zo." (Wolf, 2012).

Hoewel voor een blad als *VT Wonen* veel interieurs zelf opgebouwd en gefotografeerd werden, kwam het ook voor dat er complete producties aangekocht werden. Volgens oud-hoofdredacteur Joop van Gennip "kenden we drie mogelijkheden: eigen fotografen in dienst van Spaarnestad; [freelance] reportage fotografen; en de aankoop van complete producties." De Spaarnestad-fotografen waar hij aanspraak op deed, waren dus hoofdzakelijk studiofotografen. Volgens hem was het voor hen "een vak apart, het uitlichten en goed kunnen samenwerken met redacteuren en stylisten." Hij herinnerde zich één veeleisende stylist die "rustig tien complete serviezen liet uitpakken en daarna zei dat zij ze geen van allen mooi vond. 'Pak maar weer in!' was dan het parool, vaak tot woede van geduldig wachtende fotografen die hun licht al min of meer hadden ingesteld. Kortom: samenwerken met de hele crew in studio's was een kunst op zich. Vaak werd er door redacties ook wel eens het onmogelijke geëist of viel het decor gewoon om" (Van Gennip, hier sprekend over de periode grofweg tussen 1965 en 1980). Soms werd er echter ook gekozen voor het aankopen van buitenlandse producties, zeker als het om lastige seizoensgebonden onderwerpen ging. Van Gennip: "Gezien de lange voorbereidingstijd van de maandbladen - in augustus werd toch al het kerstnummer gemaakt, het liefst met veel sneeuw - was de keus óf een jaar tevoren fotograferen en op de plank laten liggen óf kopen en dan zelf tekst er bij maken, hetzij compleet met tekst kopen. *VT* kocht nogal eens uit Duitsland uit de grote archieven van *Schöner Wohnen* en *Grüner und Jahr*, die daar compleet gerubriceerde fotoboeken voor had. Woonproducties kwamen nog al eens uit Frankrijk."

Het eigen archief was vooral goed voor kiekjes van bekende Nederlanders of royals. Van Oss dook dan zelf het archief in, toen nog gehuisd in het eigen pand en onderdeel van de uitgeverij: "Daar ging je zelf naar toe, trok je de lade open, haalde je de map er uit, nam je mee naar de redactie en dan ging je dat zelf uitzoeken. Niks handschoentjes. Daar ben ik toch nog vaak geweest." (Van Oss, 2012).

8.2.4 Het proces van de concurrent

Hoewel De Spaarnestad en de Geïllustreerde Pers officieel voor hetzelfde team (VNU) speelden, bleven de bedrijven een andere koers varen. Dit gold ook zeker op het gebied van fotografie. Omstreeks dezelfde tijd dat Piet van Oss het petje van 'artdirector' mocht opzetten bij De Spaarnestad, werd deze functie ook ingevoerd bij de Geïllustreerde Pers. Hier was het Hans Wolf die als pionier deze nieuwe functie op zich nam. Wolf had als chef vormgeving bij *Spiegel* al de nodige tijdschriftenervaring opgedaan en werd begin jaren zeventig door de Geïllustreerde Pers aangetrokken om bij *Viva* de nieuwe rol van artdirector te vervullen. Geïnspireerd door buitenlandse bladen, zag men daar namelijk ook in dat bladen baat zouden hebben bij een samenhangende visuele richting. Wolf: "Vroeger was het alleen maar: hier komt een plaatje, hier tekst, dan weer een plaatje. Als je pagina's

ziet van de jaren '60 van *De Spiegel* bijvoorbeeld... dat zijn pagina's waarbij een soort mix is gemaakt van leuke plaatjes en tekst, maar er is niet over nagedacht hoe je mensen verleidt door middel van foto's en hen dan de tekst in trekt. Kijken doe je het eerst, en daarna ga je pas lezen."

Na een paar jaar bij *Viva* maakte Wolf eind jaren zeventig de stap naar *Panorama*, en daarmee een overstap van de Geïllustreerde Pers naar De Spaarnestad. Na een aanvaring met de toenmalige hoofdredacteur keerde hij terug naar de Geïllustreerde Pers, waar hij ruim tien jaar de art-direction voor *Margriet* ging doen en daarmee de directe 'concurrent' van Piet van Oss werd. Toch geven zijn carrièrestappen aan dat verhuizingen binnen VNU inmiddels gemakkelijker werden en de concurrentie tussen De Spaarnestad en de Geïllustreerde Pers tot op zekere hoogte vrij relatief was. Het fenomeen van de vaste fotograaf heeft hij echter nooit begrepen. Zowel bij Zomer & Keuning (uitgevers van *Spiegel*) en de Geïllustreerde Pers werkte hij dan ook nooit met staffotografen. Volgens Wolf "werd er geen voordeel gezien in vaste fotografen. Waarom *Panorama* vaste fotografen had, heb ik ook nooit begrepen." Het enige voordeel wat hij er in zag, was schaalvoordeel: "Het is vooral handig als ze naar het buitenland gingen bijvoorbeeld. Dan gingen ze een reis maken van drie of vier weken en dan namen ze twintig, vijftientwintig onderwerpen. Dan is het natuurlijk altijd goedkoper dan wanneer je er een freelancer op zet, die kost natuurlijk altijd veel meer geld." Toch was hij in zijn tijd bij *Panorama* wel te spreken over de kwaliteiten van de heren Van Houts en Buwalda: "Ze waren geweldig. Geweldige fotografen, echt. En ze deden ook vreselijk hun best. Maar ze waren wat eigenwijzer. Een freelancer laat zich beter iets zeggen dan iemand die in dienst is."

Vanaf de jaren tachtig kwam de tijdschriftenwereld in nauwer vaarwater terecht. De commerciële televisie had vrijwel alle macht naar zich toegetrokken en daarmee heel veel reclame weggezogen uit de geïllustreerde tijdschriften. Er was minder geld beschikbaar voor de redacties en de bladen slonken in omvang. VNU werd gedwongen zelf ook een veel meer commerciële houding aan te nemen en begon allerlei bijproducten uit te geven. "Er moest geld verdiend worden," zei Piet van Oss. "Dat ging ook ten koste van redacties, die werden ingekrompen. Vormgevingsafdelingen werden kleiner. Er moest sneller gewerkt worden en je kreeg minder tijd om ideeën uit te werken. Daar wordt het niet beter van..." (Van Oss, 2012). Met het oog op deze veranderingen werd er weer een nieuwe functie in het leven geroepen, die van 'bladmanager'. De bladmanager moest zich compleet op de commerciële kant richten, promotie voeren en het blad aantrekkelijk maken voor adverteerders. Hij probeerde vanuit dat perspectief dus ook invloed uit te oefenen over de inhoud van het blad. In theorie een nuttige functie, maar in de praktijk soms reden tot veel ergernis. "Een hoofdredacteur, die is eindverantwoordelijk voor alles. Hij kan heel veel steun hebben aan een goede bladmanager, een enthousiaste jongen die vol nieuwe commerciële ideeën zit. Maar ik heb vaker meegemaakt dat de hoofdredacteur en bladmanager als water en vuur waren en ze elkaar het liefst de hersens insloegen," aldus Piet van Oss.

Volgens Hans Wolf is de invloed van de artdirector onder invloed van deze veranderingen ook weer minder geworden: "De functie van de hoofdredacteur is steeds weer belangrijker geworden en ook de marketeers, de commerciële mensen, zijn belangrijker geworden. Die bepalen meer en meer de inhoud en de vorm van tijdschriften. Een artdirector... ja... hij heeft aan macht ingeboet. In Nederland althans. In Nederland is men altijd wat voorzichtig, ze denken altijd dat vormgevers op de loop gaan met hun leuke verhalen en zo. Dat ze er iets raars van maken. Ze zijn er altijd een beetje bang voor. Er zijn nog steeds hele goede artdirectors in Nederland hoor, maar ik heb het gevoel dat het bij Sanoma wat minder geworden is. Het is allemaal zo commercieel... En dat is wel vervelend." (Wolf, 2012).

Na *Margriet* heeft Wolf nog een aantal jaren art-direction gedaan bij *Blad*, een blad gericht op tijdschriftuitgevers, waarin de status en de mogelijkheden van hun medium tentoongesteld werden.

Hier had Wolf weer veel meer vrijheid en kon hij zich focussen op wat hem het meeste aansprak in zijn vak. “Ik hou vooral van de relatie tussen tekst en beeld. Dat vind ik ontzettend spannend, wat daar gebeurt. Dat teksten de foto's kunnen beïnvloeden en de tekst een foto, dat die in spanning met elkaar staan. Dat soort dingen vind ik ontzettend leuk om iets mee te doen. Iets grappigs mee te doen. Ik bedoel, dat je denkt: ‘hey, wat?!’ Dat is de kern van art-direction. Dat je even wakker geschud wordt.”

8.3 De Opdracht

Vanaf de jaren zeventig begon en eindigde de foto dus bij de artdirector. Van Oss: “Kijk, de beginperiode dat ik bij *Libelle* werkte, toen moest ik iets bedenken, de beginplaat en het vervolg.” (Van Oss, 2012). Het bedenken van zo'n plaat had volgens oud-hoofredacteur Van Vuure alles te maken met de wisselwerking tussen verhaal en beeld: “Een goede foto bij een verhaal moet het idee versterken, ondersteunen. In tijdschriften werden/worden de foto's daarom vaak bedacht. Dát is het onderwerp. dát is dan de foto. Heading, verhaal en foto is een elkaar versterkende drie-eenheid.” (Van Vuure, 2012) Daarom blijft de term “geïllustreerd” ook zo'n treffend onderdeel van het begrip “geïllustreerde tijdschrift”. Zelfs nu het hoofdzakelijk foto's zijn die de artikelen vergezellen, blijft de illustrerende functie net zo belangrijk als toen de beelden nog letterlijk uit de hand van de illustrator vloeiden.

De middelen waarover een artdirector als Van Oss beschikte waren toen nog niet altijd heel omvangrijk. “Er werd nog veel gewerkt met modellen die ze gewoon uit de redactie plukten of in het gebouw aanwezig waren. Dan zei je: ‘nou, dat lijkt me een prima type, die past bij dat onderwerp.’ En als het wat professioneler moest dan werden er modellen gekozen. Maar niet de top, daar hadden ze het geld niet voor over - terwijl we bulkend rijk waren, zeker *Libelle*. Dus dan werd er in familiekringen, in kenniskringen en in het gebouw zelf modellen gezocht. Op die manier werd van te voren min of meer uitgeschetst wat je wilde hebben, wat je zou zien.” Dan werd een fotograaf uitgekozen die “ook inbreng had en niet alleen braaf uitwerkte wat je zelf bedacht.” De artdirector legde zijn idee voor aan de fotograaf, die er misschien nog praktische op- en aanmerkingen over had. Dat werd nog voorgelegd aan de hoofdredacteur, die eventueel een laatste woord mocht zeggen. “Maar”, zei van Oss, “in de praktijk werd dat steeds minder.” In de studio of op de set zelf gaf de artdirector de touwtjes meestal uit handen en was het de fotograaf die, soms in samenwerking met de styliste, de regisserende rol had.

Toen in de jaren zeventig meer budget beschikbaar gemaakt werd en het bestand met vaste fotografen begon te slinken, werd er steeds vaker buitenshuis gekeken. “Dan zocht je freelance fotografen die gewoon beter waren, die meer in hun mars hadden de vaste fotografen. Ik heb het voornamelijk over de *Libelle*-fotografen.” (Van Oss, 2012). Ook hoofdredacteur Van Vuure zag de staffotografen steeds meer als een beperkende factor: “Door de jaren heen wordt er steeds minder met vaste fotografen gewerkt. Gedwongen winkelnering leidt overal tot minder kwaliteit.” (Van Vuure, 2012).

Welke sfeer en eigenschappen een foto moest bezitten hing meer van de publicatie en haar publiek af. Volgens artdirector Wolf was de belangrijkste richtlijn: “Wie is de lezer? Stel je de lezer voor, is het je moeder, is het je dochter of is het je vader? Als je een verhaal vertelt, pas je dat aan de lezer aan, dat geldt ook voor fotografie. En daar kun je niet op tegen zijn.” (Wolf, 2012). Dit wordt ook beaamd door oud-hoofredacteur Joop van Gennip: “Elk tijdschrift heeft een formule. Die is gebaseerd op je doelgroep. Je doelgroep is het belangrijkste of je nu tijdschriften of foto's of sportschoenveters wilt verkopen. Aan de hand van je formule (het recept) bepaal je de onderwerpen (de ingrediënten) om uiteindelijk het blad te bakken.” (Van Gennip). Volgens Piet van Oss was er bijvoorbeeld voor *Libelle*

zeker sprake van een dergelijk 'recept'. "Bij *Libelle* moesten ze in het hoofd houden dat het niet een highbrow – een *Avenue*-achtige* – foto zou worden. Maar het moest ook niet te voor de hand liggend zijn. Er moest altijd wel een draai aan gegeven worden. Een zekere verrassing. Dat je oog blijft rusten op de plaat. Als mensen dertig-in-een-dozijn foto's zien, dan bladeren ze door en beginnen ze niet met lezen. *Libelle* streefde een warme, en op vrouwen gerichte, sfeer na. Maar er moest een verrassing in zitten. Ze moesten wel een pagina openslaan en denken: 'Zo, leuk. Dat zou ik zelf zo niet bedacht hebben.' Dat kan op alle gebieden zijn, mode, voedsel, vakantie." (Van Oss, 2012).

Bij de Geïllustreerde Pers ging het er volgens Hans Wolf niet heel anders aan toe. Wel met de belangrijke kanttekening dat hij niet met vaste fotografen werkte, iets wat hij alleen bij *Panorama* had meegemaakt. "Ja, een vaste fotograaf, die kende iedereen op de redactie. Die kon rechtstreeks via de hoofdredacteur regelen, om je heen. Freelancers moesten gewoon naar jou luisteren, die waren gehoorzamer." Fotografen kregen van Wolf wel veel eigen input en als een fotograaf met een voorstel kwam, dan werd dat ook dikwijls doorgesproken. "Sommige fotografen vertrouwde ik blindelings. Maar de nieuwe fotografen wilde je altijd eerste wel even aan het werk zien." Het verschilde volgens hem ook wel veel of het om studio- of reportagewerk ging: "Bij studiofotografen kun je veel meer de regie bepalen en zeggen: 'dat wil ik zo en zo hebben'. Maar bij reportagefotografen, die toch altijd meer afhankelijk zijn van wat ze nu eenmaal tegenkomen, daar kun je niet zeggen: 'ik wil dat of dat.' Het kan namelijk wel eens heel anders uitpakken." (Wolf, 2012).

Bij *Panorama* bleven de staffotografen echter wel van vaste waarde. Zoals Wolf over zijn tijd bij *Panorama* ook moest toegeven: "Geen slecht woord over die vaste fotografen. Ze hebben echt fantastische dingen gedaan. Ze hadden ook meer vrijheid, dat trokken ze ook naar zich toe. Ze kenden *Panorama* heel goed, ze kenden de mensen en ze kenden de sfeer van dat blad. De mentaliteit." (Wolf 2012). Ook volgens vormgever Van Joolen, die enkele jaren voor *Panorama* werkte, had de redactie veel baat bij haar staffotografen: "ik denk dat de fotografen die staffotografen waren veel gericht waren. Omdat ze wisten voor welk blad het was en beter wisten hoe het er in zou komen. De freelance fotograaf die heeft dat minder gewoon. Die maakt foto's in opdracht zoals het gedaan moet worden en daar zal hij heus wel wat aan toevoegen als 'ie als veelvuldig werk doet voor zo'n blad, maar de staffotograaf is gedeelte van de redactie. Hij komt er toch anders in. Die hadden vaak ook een band met bepaalde redacteuren en voelden de onderwerpen daarom beter aan."

Toen Jan Doets, net 'vrijgelaten' uit studio Pot, zijn Spaarnestad-carrière vervolgde bij *Story* was het een gouden tijd voor de uitgeverij. "Toen groeiden de bomen tot in de hemel. Alles mocht." Het nieuw opgezette blad *Story* was onmiddellijk zo'n succes dat er op kosten weinig bespaard hoefde te worden. Reizen was volgens Doets dan ook geen probleem: "We reisden altijd business class, zaten in vier/vijf sterren hotels en een auto was nooit een probleem. Tegenwoordig is het een kwestie van een reportage maken en snel weer terug, het liefst op één dag. Nou, toen maakten we bijvoorbeeld vier reportages in Engeland, en of je er nu twee op een dag deed of elke dag één, je zat er altijd een week. En dan zaten we in het Kensington Palace Hotel, echt heel chique." Voor *Story* moest Doets destijds vooral artiesten en sterren fotograferen. Zo had het blad destijds een deal met de BBC, waarbij Doets om de maand een week naar Londen vertrok om artiesten te fotograferen. Dat waren vaak acteurs uit series die door diverse Nederlandse omroepen waren aangekocht. "Dat was heel leuk. Daar kreeg je gewoon de vrije hand. Het was namelijk ook nooit te bepalen waar en hoe dat gefotografeerd kon worden. Soms was dat in een hotel, soms zelfs in een pub, die omstandigheden waren enorm wisselend." Er werd ook geen studio afgehuurd, dus het was vaak een kwestie van een

* *Avenue* bestond tussen 1965 en 1995 en werd in de uitgeverwereld als het meest stijlvolle en 'chique' blad van Nederland beschouwt. Er was veel ruimte voor visuele en tekstuele experimenten en was zeer geliefd en geroemd onder vormgevers, artdirectors en fotografen (Wishaupt, 2006: 260).

hoop zeulen met spullen. “Later met *Libelle* waren de afspraken veel duidelijker.”

Met meer dan twintig jaar aan ervaring met *Libelle* wist fotograaf Jan Doets als geen ander hoe het er bij het blad aan toe ging voor fotografen. Hij werd gewoonlijk door de artdirector of zijn assistent op de hoogte gesteld van aankomende opdrachten. Bij iets specifiek als een mode- of voedselspecial werd van te voren vaak zelfs al het aantal pagina's en de lay-out bepaald. Dan wist zelfs de fotograaf al waar en hoe groot zijn foto's zouden komen te staan ten opzicht van de tekst. Doets: “Dan kreeg je zo'n lay-out binnen en dan hadden we ons daar allebei aan te houden, zowel de redactrice als ik.” Er was dan ook veel overleg met de styliste. Voor reportages gold een andere praktijk. “Ja, dan werd gezegd: ‘schiet maar zo veel mogelijk, dan kunnen we kiezen.’” Achteraf werd dan beoordeeld welke foto's bruikbaar waren of absoluut prominenter geplaatst moesten worden.

Ook voor *Libelle* is Doets nog vaak naar het buitenland geweest: “Op kosten van de firma de hele wereld zien. En dat loopt echt van Afrika tot Amerika tot de Filippijnen.” Bijzonder memorabel waren de reizen die hij samen met Miep Racké ondernam. Racké, beter bekend onder haar pseudoniem Scheherazade, was een *Libelle*-icoon en droeg tussen 1951 en 1994 met haar column *Libelle Cocktail* bij aan het grote succes van het blad. Toen Jan Doets met haar op stap ging was Miep “al een ouder iemand, maar nog steeds een fenomeen.” Zo is hij samen met haar drie weken naar de Filippijnen geweest om daar foto's te maken voor de *Libelle*-inzamelingsacties die ze organiseerden in samenwerking met het Lilianefonds. Voor een andere actie werd het duo ook namens de leprastichting naar Nigeria gestuurd. Doets herinnerde zich de reizen nog goed: “Dan ging ik echt op reis met iemand die al in de zestig was toen. En ze had een beetje last van haar hart, dus ik kneep ‘m af en toe, want we kwamen toch in erbarmelijke situaties terecht. Maar ze was onverwoestbaar, echt. En ze piepte nooit. Ik zal het nooit vergeten: we zaten midden in de bushbush in Nigeria in een hutje met een kartonnen doos als tafeltje en niets meer.” (Doets, 2012).

In zijn tijd als artdirector bij *Playboy* ging Piet van Oss ook af en toe mee naar photoshoots op locatie. Zo pakte het blad tijdens het WK voetbal altijd groots uit met een grote internationale fotoreportage. In 1990 had *Playboy* een dertiende-eeuws kasteel afgehuurd bij Florence voor een uitgebreide shoot. Piet van Oss ging mee om de operatie te overzien. “Ik sliep in mijn eentje in een enorme zaal: beschilderd plafond, wandtapijten en prachtige kasten. En dan kwamen die meiden overal vandaan: Argentinië, Brazilië, Mexico, Japan...” Die situatie klinkt echter idealer dan het in realiteit was. “Iedereen in de hele omgeving wist dat *Playboy* in dat kasteel zat. Dus de mannelijke bevolking van heel de streek stond voor de poort en probeerde binnen te dringen. En die meiden wilden af en toe wel leuke dingen doen, die wilden 's avonds naar de disco toe. Maar dat risico durfden wij niet te nemen, dus ze moesten binnen blijven. Wij moesten die gefrustreerde dames dan bezig zien te houden. Dat was soms heel leuk en soms een verschrikking, die meiden waren jaloers onderling, sommigen werden ziek. Heel afwisselend.” (Van Oss, 2012). Zo blijkt het bezig houden van verveelde exotische naaktmodellen soms ook tot het takenpakket van een artdirector te horen. Het werken op de fotoredactie van De Spaarnestad bleek grenzeloos divers.

8.4 Het Spaarnestadgevoel

Ondanks de fusie met rivaal de Geïllustreerde Pers en de uiteindelijke verhuizing naar Schalkwijk bleef uitgeverij De Spaarnestad qua werkwijze, maar vooral ook qua bedrijfscultuur, een onafhankelijke organisatie. “De Spaarnestad was een echte Haarlemse uitgeverij en dat was,” volgens Van Joolen, “ook de grote charme van het werken voor de uitgeverij. Iedereen kwam ook uit Haarlem en omstreken.” De fusie werd meer als een technische verandering beschouwd. “Die fusie was er wel, maar goed, het was nog wel Spaarnestad gewoon. Dat gevoel had je niet, je had geen ‘VNU-gevoel’. Dat bestond niet. Er was nog veel concurrentie tussen De Spaarnestad en de Geïllustreerde

Pers en je had ook niet zo veel contact met elkaar.” (Van Joolen, 2012). Ook voor Jan Doets bleef dit ‘gevoel’ overheersen: “Op een gegeven moment werd het uiteraard wel gewoon VNU. Dat stond op het gebouw en op het briefpapier. Maar voor het gevoel was je toch echt nog wel gewoon Spaarnestad. Dat gevoel is nog lang gebleven, ook omdat we dus gewoon gescheiden werkten.” (Doets, 2012). De concurrentie tussen de twee uitgeverijen bleef dit onafhankelijke gevoel van brandstof voorzien. Volgens Doets was de competitie nog heel sterk aanwezig. “We gingen ook altijd kijken naar de losse verkoop. Dan liepen we zelfs het winkelcentrum van Schalkwijk in om te kijken hoe de stapels van *Libelles* en *Margrieten* er bij lagen in de boekhandel.” Oud-redactiemedewerkster Nel Wijnalda (bijgenaamd ‘Nel Libel’, vanwege haar lange tijd en grote betrokkenheid bij *Libelle*) drukt het nog sterker uit: “We hadden eigenlijk altijd al een strijd van leven op dood met *Margriet*. *Margriet*, dat was eigenlijk een beetje een lelijk woord. Vooral op vrijdagmiddag, dan kwamen die losse verkoopcijfers binnen. Dan hadden we het weer voor mekaar gekregen en hing dat papiertje bij de koffiemachine. Zo van: ‘Ja! We hebben ze weer verslagen!’” Volgens haar waren de bedrijven ook nog “absoluut gescheiden.” Toen zij rond 1970 aangenomen werd bij De Spaarnestad, hing de katholieke sfeer nog rond op de redactie. “Dat was een hartstikke katholieke business. Toen ik binnenkwam, was ik dus ook weer even katholiek natuurlijk.” Ze herinnert zich nog hoe een blad als *Libelle* ook toen nog een grote rol speelde in het leven van haar lezeressen. “Toen had je een paar waarheden. Het belangrijkste was Onze Lieve Heer natuurlijk. Op de goede tweede plaats kwamen de dokter en de pastoor. En de derde was echt *Libelle*. Dus de mensen schreven ons de meest intieme dingen, ook vragen op medisch en psychisch gebied.” De raarste verzoekjes kwamen binnen. Zo heeft Wijnalda bijvoorbeeld iemand geholpen met het vinden van een oorprothese en via katholieke kennissen een flesje Lourdes-water geregeld voor een lezeres in nood. “Ja, dat houd je allemaal niet voor mogelijk. Maar dat gebeurde echt.”

Ook in de levens van de redactieleden zat de uitgeverij diepgeworteld. Financieel ging het goed, dus er werd nog altijd groots uitgepakt met bedrijfsfeestjes en jubilea. Toen Kleen Bergveld, toen nog chef vormgever bij *Libelle* zijn vijftienvijftigjarig jubileum zag naderen, voelde hij ‘de bui’ al hangen. Het was een hardwerkende, maar ingehouden man en die heisa hoefde niet zo nodig van hem, dus plande hij een vakantie die toevallig zijn jubileum overbrugde. Piet van Oss had echter een plannetje uitgedacht om de gedenkwaardige mijlpaal niet zo maar voorbij te laten gaan. Ab van Joolen, die destijds pas net bij De Spaarnestad was gekomen, herinnerde zich de grap tot in detail. “Toen hebben ze een redacteur en redactrice van *Libelle*, die qua gezicht op Kleen en zijn vrouw leken, in kleding gestoken die ze van kinderen van Kleen gekregen hebben en is er een enorme – serieus een ENORME – receptie geweest. In de eetzaal, in de kantine daar. En Kleen was gek op planten, hij hield voornamelijk van ficussen. Dus iedereen had een ficus gekocht en stonden er tachtig, negentig man allemaal met een ficus in de rij. En daarvoor hadden ze die zogenaamde Kleen Bergveld en z’n vrouw staan. En er omheen – het was niet alleen de redactie – ook de raad van bestuur. Echt alle hotemetoten. Enorm feest! Er werden allemaal foto’s gemaakt en dat werd in een fotoboek gebundeld. Toen Kleen thuis kwam lag daar dat fotoboek klaar vol foto’s van ‘zijn’ receptie. Heel gevaarlijk natuurlijk! Voor het zelfde geld had die man een hartinfarct gehad of waren de stoppen doorgeslagen.” Kleen vatte het echter heel sportief op en liet zich overhalen om het nog eens dunnetjes over te doen met een nieuwe receptie en een etentje. Het is een tekenend voorbeeld van de grenzeloze collegialiteit. “Iedereen deed daar aan mee. Die informaliteit, dat kenmerkte De Spaarnestad.” (Van Joolen, 2012).

Jaren later mocht Piet van Oss er zelf ook aan geloven. Vlak voordat hij na lange tijd *Libelle* zou verlaten en naar *Playboy* zou vertrekken, beleefde *Libelle* in 1984 haar vijftigjarige verjaardag. Om dat te vieren ging de hele redactie op bedrijfsuitje naar Parijs. Ook Nel Wijnalda zat in dat vliegtuig:

“En we hadden voor Piet zo’n ‘bunny’ meegenomen. Zo’n mooie juffrouw in zo’n pakje met van die oren en zo’n staartje, weet je wel. In het vliegtuig! Ze kwam op in een regenjas, maar toen kwam Piet binnen en moest die jas uit. Dus Piet verschoot van kleur en dacht: ‘mijn god!’ En die bunny is de hele dag bij hem gebleven. Ze zat ook naast ‘m in het vliegtuig. Het was een mooi beeld: we gingen ’s ochtends erg vroeg weg en er waren dan ook veel slaperige mannen die ook naar Parijs gingen. Die zagen dan opeens een echte ‘bunny’ langskomen!” Het leek alsof alles kon. “Het kon allemaal, als het maar duur was! We hebben een *Libelle*-feest gehad, waarvoor ze een oud fort in de polder helemaal hebben opgeknapt. Toen we veertig jaar bestonden, gingen we met z’n allen op de boot naar Luik. Met vijftig jaar gingen we dus naar Parijs. En toen we zestig jaar bestonden ging de complete redactie naar Kreta.” (Wijnalda, 2012).

De bedrijfscultuur van De Spaarnestad was volgens haar oud-werknemers dus zeker uniek en het verdwijnen daarvan, hing grotendeels samen met de steeds grotere invloed van de commercie. Van Joolen: “Ja, dat vind ik absoluut. Je had het idee dat je samen bezig was met het maken van je blad. Dat was je passie. Maar toen de marketingmensen steeds meer macht kregen, werd het steeds meer een product. Als ik een product had willen maken, dan was ik wel ergens chocoladerepen gaan inpakken. Nee... ik was ingehuurd om mee te denken, om samen dat ding bij dag en nacht te maken, zoals vroeger ook vaak gebeurde.” (Van Joolen, 2012). Ook voor Doets lag hier de kern van het gevoel: “Iedereen was betrokken, omdat ‘ie bij het blad werkte. Nu wordt alles van buitenaf binnengehaald. Je doet je kunstje, het wordt goed gevonden of niet en je gaat weer. Vroeger zat je bij die brainstorm, hoorde je wat er leefde en was je betrokken bij een redactie. Dat bestaat bijna niet meer.” (Doets, 2012).

Langzaam glipten er ook steeds meer ‘efficiëntieverhogende’ maatregelen en veranderingen het bedrijf binnen. Zo kan Ab van Joolen zich bijvoorbeeld nog goed herinneren dat alle medewerkers moesten gaan inklokken: “Dat was natuurlijk bezopen, zeker voor een journalistiek bedrijf. Iedereen van *Playboy* heeft dat geboycot. Wat je ook merkte, was dat plotseling het verzuim omhoog liep. Mensen dachten: als zij zo zeurderig gaan doen, kan ik het ook.” (Van Joolen, 2012).

Het definitieve einde kwam met de verhuizing naar Hoofddorp in 1999 en de overname door Sanoma een jaar later. Volgens Van Joolen was “dat namelijk de grootste fout die ze maakten, toen ze alles bij elkaar gooiden in dat grote pand in Hoofddorp. Zelfs in die toren in Schalkwijk kende iedereen elkaar goed en was het er op vrijdagmiddag erg gezellig. Maar dat is fout gegaan in Hoofddorp.” (Van Joolen, 2012). Met de veel commerciële werkwijze, de verschillende reorganisaties en het verdwijnen van ‘de oude garde’ die er vanaf het Nassauplein al bij was geweest, was het ‘Spaarnestadgevoel’ nu echt verdwenen.

9. De Spaarnestad foto

9.1 De werkwijze van fotografen

Over de precieze werkwijze en dagelijkse handelingen van de staffotografen is weinig bewaard gebleven. Het zijn met name de anekdotische verwijzingen die een klein inzicht bieden in de technische werkwijze van de vroege fotografen. Zoals een Wiel van der Randen die bekend stond om zijn vermogen onder moeilijke belichtingsomstandigheden haarscherpe foto's te maken, zeer hardwerkend en trefzeker was en boven alles een uitstekende persoonlijkheid. Het verhaal van Jan van Eyk, die bij zijn binnenkomst bij De Spaarnestad door zowel zijn hoofdredacteur als medecollega's aan de maatstaf van Van der Randen werd afgemeten, spreekt wat dat betreft boekdelen.

Over Henk Blansjaar is bijvoorbeeld meer bekend. Zijn persoonlijke agenda's, bijgehouden tussen 1959 en 1970, bieden een bijzonder kijkje in zijn professionele leven. Hier uit blijkt bijvoorbeeld ook dat Blansjaar, ondanks zijn talent en kunde, vooral een fotograaf was die vooraf voorgeschreven opdrachten uitwerkte en zelf niet echt vanuit een innerlijk idee werkte. Hij was zeer compositiegericht en speelde dus altijd een grote regisserende rol in hetgeen voor zijn lens te staan kwam. Bijzonder en opmerkelijk was wel dat voor een fotograaf als Blansjaar weinig voor 'onmogelijk' gezien werd. Als er een bepaalde opdracht was uitgeschreven en hij daarbij een compositie voor ogen had, werden kosten nog moeite gespaard om dit beeld te creëren. Op het moment dat hij bijvoorbeeld een kameel bij zijn groepsportret wilde betrekken, kon dit simpelweg geregeld worden. In de 'gouden jaren vijftig' leek niks te gek (Balrak, 2010, 7-9).

Dit werken vanuit de opdracht, met het tijdschrift altijd in het achterhoofd, is iets wat ook voor laatste stafotograaf, Jan Doets, nog gold. Met het oog op spreads en goede kennis van tijdschrift layouts had hij bijvoorbeeld een voorkeur voor asymmetrische fotografie met open vlakken binnen het frame, waar bijvoorbeeld mogelijk tekst geplaatst zou kunnen worden. Dit tijdschrift-denken domineert nog altijd: "je kreeg een hele andere manier van denken en andere wijze van fotografie. Ik doe dat nu nog steeds, dat zit gewoon in mijn systeem gebakken." (Doets, 2012).

9.2 Het technische materiaal

In 1912 begon het bedrijf Graflex, gevestigd in Rochester, New York, met de productie van de iconische 'Speed Graphic' camera's. Deze grootbeeldcamera's groeiden in populariteit en waren zeker vanaf de jaren dertig tot diep in de jaren vijftig de wereldwijde standaard voor persfotografen. Ook de fotografen van De Spaarnestad beschikten over fotocamera's uit deze serie. De camera's waren weliswaar groot en log, maar leverden uitstekende foto's af en waren geliefd onder de staffotografen. Fotografen als Henk Blansjaar, Henk Hiltermann, Theo van Houts en Jan van Eyk verdienden hun sporen met deze camera. Toen Van Eyk in 1950 zijn 'proeve van bekwaamheid' mocht afleggen, werd hem ook een *Speed Graphic* in de handen gedrukt. "Het was een zwaar ding, waar ik enkele jaren mee gewerkt heb. Deze camera had als voordeel dat hij was uitgerust met een dubbele sluiters – een compursluiters en een gordijnsluiters – waardoor hij uitermate geschikt was voor het maken van bewegende beelden." (Van Eyk, 2004) Volgens de overlevering leidde de professionele uitrusting van de Spaarnestad-fotografen in het begin van de jaren vijftig tot veel jaloezie onder buitenstaanders. Voor veel fotografen waren zulke mooie Amerikaanse *Speed Graphics* slechts iets om van te dromen (Baars, 2012). Opmerkelijk was dat, terwijl zijn collega's nog tot ver in de jaren vijftig grootbeeldfoto's bleven schieten met de *Speed Graphic*, Wiel van der Randen al in 1930 besloot over te stappen op kleinbeeldfotografie en daar voor een handzaam *Leica* kleinbeeldtoestel ter hand nam (Troost &

Koomen, 2006, 8). Ook van Valks was bekend dat hij reeds vanaf de jaren dertig een *Leica* gebruikte (Baars, 2012). Foto's uit het archief lijken er op te wijzen dat ook Smits vanaf eind jaren dertig een kleinbeeldcamera hanteerde. Zijn foto's van zittingen van de Tweede Kamer van deze periode suggereren het gebruik van een *Leica* of mogelijk een *Rolleiflex*, een camera van Duitse makelij met een dubbele lens. Tegen het einde van de jaren vijftig volgde de rest van de groep fotografen ook en deden de compacte camera's hun intrede op de hele fotoredactie. Jan van Eyk kreeg in eerste instantie beschikking over een *Rolleiflex*. Deze *Rolleiflex* was blijkbaar niet stuk te krijgen, want toen Van Eyk's exemplaar tijdens een reportage over de intocht van Sinterklaas door een opvliegerige agent met een gummiknuppel bewerkt werd, was de camera nog goed te repareren (Van Eyk, 2004).

Hilterman, Blansjaar en Van Houts gingen eind jaren vijftig over op camera's van *Hasselblad*, een Zweedse fabrikant die grote naam maakte met haar spiegelreflexcamera's. In heel de perswereld namen deze middenformaat camera's het stokje over van de *Speed Graphics*. De uit losse componenten bestaande camera's waren makkelijk aan te passen naar persoonlijke voorkeuren, makkelijk hanteerbaar en erg compact. De *Hasselblad* maakte gebruik van rolfilm, wat een grote verandering was ten opzichte van de platen die voor de *Speed Graphic* vereist waren. Naast de *Hasselblads*, maakten sommige fotografen ook gebruik van *Leica*'s, daarmee de trend voortzettend die Wiel van der Randen en Valks eerder al hadden geïnitieerd.

Toen kleinbeeldfotografie de nieuwe standaard werd en de spiegelreflexcamera's steeds verder ontwikkeld werden, betraden meer spelers het veld en was er niet meer één fabrikant of één model dat zo domineerde als de *Speed Graphic* of *Hasselblad*. Van Houts: "Met mijn collega's koos ik voor *Nikon*: superieure kwaliteit en een perfecte service. Als staffotograaf van een groot tijdschrift krijg je de meest uiteenlopende opdrachten in binnen- en buitenland. Daarvoor heb je een bedrijfszekere camera en topobjectieven nodig, zodat je zowel in koude als in tropische of stoffige omstandigheden je werk kunt blijven doen." (Van Houts, 1996, 223).

Tegen de tijd dat professionele fotografen de overstap maakten naar digitale fotografie, waren de meeste staffotografen al verdwenen. Alleen Jan Doets heeft deze overgang nog meegemaakt. "Ik was wel de eerste bij de Spaarnestad, toen VNU, die met digitaal was begonnen. Eigenlijk té vroeg. Ze waren er nog niet op ingesteld. De hele lay-out moest nog daarop worden ingesteld en dat ging helemaal niet. De beeldkwaliteit was ook nog niet optimaal. Maar ik heb toen wel een hele proefopstelling gehad in de studio, toen in Amstelveen, en daar hebben we echt geëxperimenteerd met digitaal." Volgens Doets was het de grootste verandering sinds de overgang van groot formaat naar kleinbeeld. Hij wist zijn *Hasselblad* apparatuur voor een goede prijs in te ruilen en een digitaal fototoestel aan te schaffen. Ondanks alle voordelen en mogelijkheden van de digitale camera, vormt haar laagdrempelige hantering volgens professionals als Doets echter ook een bedreiging voor beroepsfotografen. "Er is een hoop veranderd in de loop der jaren. Ik ben lid van de NVJ (Nederlandse Vereniging voor Journalisten) en zit daar dan bij de afdeling fotografie. Met de introductie van de digitale kwam het steeds vaker voor dat een journalist samen met een camera op stap ging en zelf ging fotograferen. Dat druiste tegen alles in. Dus kregen we een brief van de NVJ of wij wilden melden als dat gebeurde, want dat was branchevervuiling. Dat mocht helemaal niet. De journalist schreef en de fotograaf fotografeerde. Maar dat kun je je niet meer voorstellen, want elke journalist gaat nu met camera op stap. Het is gewoon te duur. En digitaal... je kunt gewoon raak schieten en dan zit er altijd wel wat tussen. Zo snel gaat het..."*

* Belangrijke kanttekening is dat, hoewel het inderdaad snel groeide, het fenomeen van de fotograferende verslaggever al vanaf de jaren vijftig in opkomst was, zeker ook bij De Spaarnestad. Bekend is dat journalisten als Jaap Klaarenbeek, Rigo Kalkhoven, Wil

9.3 De stijl

Naast de persoonlijke werkwijze en het technische materiaal, is de bewust of onbewust nagestreefde stijl van de fotograaf natuurlijk ook van grote invloed op het uiteindelijke beeld. Ook hier zijn namelijk overeenkomsten te ontdekken tussen de staffotografen van De Spaarnestad.

In de vergelijking tussen twee van de voornaamste Spaarnestad-fotografen Wiel van der Randen en Henk Blansjaar, valt bijvoorbeeld op dat beide heren foto's maakten met een overduidelijk uitgedachte compositie en veel aandacht voor het contrast tussen donker en licht. Het lijkt daarom aannemelijk dat deze fotografen elkaar beïnvloed hebben of een vergelijkbaar doel nastreefden. Dit wordt helaas ontkracht door de praktijk: Herman Pijfers, hoofdredacteur van de *Katholieke Illustratie* tussen 1950 en 1960, gaf aan dat Van der Randen en Blansjaar elkaar "niet lagen" en nauwelijks contact onderhielden. Dit kwam volgens hem door hun sterk uiteenlopende karakters, maar ook door hun andere instelling. Van der Randen stond bekend als een artistieke fotograaf. Blansjaar miste, volgens Pijfers, deze zelfde aanleg: "Technisch was hij een erg goede fotograaf en hij was goed in stuntwerk, maar een echt artistieke fotograaf was hij niet te noemen." (Pijfers, 2009). De heren hadden daarnaast ook vrij uiteenlopende werkwijzen. Van der Randen ging al vroeg over op kleinbeeld en werkte vrijwel uitsluitend vanuit huis, terwijl Blansjaar nog langer bij grootbeeld bleef en voornamelijk in het Haarlemse atelier van de Spaarnestad te vinden was.

Toch vallen veel van de beeldelementen van hun foto's te plaatsen binnen een fotografische stijl die tijdens hun werkzame periode in opkomst was: de 'Nieuwe Fotografie'. Onder invloed van Amerikaanse fotografen als Karsh of Ottawa ontstond vanaf de jaren dertig een nieuwe fotografische stroming, die ook ons land bereikte. Kenmerken van deze stijl waren de dynamische perspectieven, kadering, close-ups en a-centrische positionering in de composities (Troost & Koomen, 2006, 11).

Dat de stijlen die de fotografiwereld doordrongen ook hun invloed hadden op de fotoredactie van De Spaarnestad, wordt bijvoorbeeld bevestigd door fotograaf Peter Mokveld, die in de jaren zestig een andere invloedrijke stijl aanwijst, die van 'The Family of Man'. Vernoemd naar de expositie waar deze stijl voor het eerst tentoongesteld werd, was het een moderne stijl waar meer Nederlandse fotografen ook innig bij betrokken waren zoals Ed van der Elsen, Johan van der Keuken, Cas Oorthuys en Nico Jesse. Het was de "fotografie van het gezicht", waarbij op een eerlijk en scherp beeld van de mens in al zijn verschijningsvormen en hoedanigheden werd nagestreefd. Voor Mokveld was het een levensveranderende invloed: "Het wakkerde mijn idealisme met betrekking tot de fotografie stevig aan. Sinds het verschijnen van dat boek had ik de stellige indruk dat de mogelijkheden in de fotografie bijna onbegrensd waren; ja, ik was er zelfs van overtuigd dat fotografie de mensen dichter bij elkaar kon brengen" (Mokveld, 2004). Dit humane aspect werd door deze stroming sterk uitgelicht en nu groter geïntroduceerd in de fotografiwereld, maar was niet zo revolutionair als Mokveld doet voorkomen. In feite kent het zijn oorsprong in het realisme in de literatuur en journalistiek dat vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw naar voren kwam. Steeds meer journalisten gingen *undercover* om sociale misstanden vast te leggen. Een beroemd internationaal voorbeeld is de Amerikaanse fotograaf Lewis Hine, die in achterstandswijken van New York, Boston en andere steden foto's maakte in volksbuurten, fabrieken en andere werkplekken (zo heeft hij een iconische fotoserie gemaakt over de constructie van het Empire State Building) en daarmee onderwerpen als armoede, kinderarbeid en sociale ongelijkheid aansneed. Ook in Nederland kwam deze beweging op gang, waar bijvoorbeeld geïllustreerd tijdschrift *Het Leven* vanaf 1910 met fotoreportages meer aandacht besteedde aan de mens en zijn 'condition humaine'. Ook Spaarnestad-

Hofwijk, H. Hoffmann, Dick Hendrikse, Leo Derksen, Jan Buur, Hans Roest, Joop Termos en Gerard Vermeulen op pad gingen voor publicaties als *Beatrijs*, *Rosita*, *Panorama* en de *Katholieke Illustratie*, en hierbij ook gelijk zelf de foto's maakten (Baars, 2012).

fotografen als Wiel van der Randen, H.J.M. Valks en Jan de Jong hadden veel oog voor het humane aspect.

Zo leken de overeenkomsten in de foto's van de Spaarnestad-fotografen op meer neer te komen dan alleen stijl. Logischerwijs lagen de onderwerpen namelijk vaak ook dicht bij elkaar, zeker voor fotografen die voor dezelfde publicatie werkten. Dit lag deels aan de tijdsgeest en deels aan de uitgeverij. Fotografie van De Spaarnestad draaide dikwijls om huiselijke taferelen, beroepen en Nederlandse aangelegenheden, met daarbij ook aandacht voor beroemdheden, nieuws en sport. In veel van de foto's, bij Blansjaar wellicht in het bijzonder, is daarnaast een zekere twist of vorm van humor te ontdekken, die foto's extra interessant maken.

9.4 Het bestaan van de Spaarnestad fotosignatuur

Dit leidt uiteindelijk tot de belangrijke vraag of er zoiets bestaat heeft als een specifieke 'Spaarnestad fotosignatuur'.

Volgens Ab van Joolen was het een kwestie van onmeetbaar gevoel: "Dat is natuurlijk heel moeilijk om te benoemen, maar ik denk wel dat er zoiets was als een 'Spaarnestad-foto'. Ik denk dat dit komt, en dat zijn dingen die niet meetbaar zijn, door dingen zoals sfeer en het 'wij-gevoel'. Het gevoel van: 'ik werk voor de Spaarnestad' en vanuit dat Spaarnestad-gevoel fotografeerden ze op een bepaalde wijze. Ze hadden ook voorbeelden van elkaar." Op een specifiekere vraag naar de vergelijking met andere uitgeverijen, wordt het antwoord als iets meer genuanceerd: "Ik denk dat daarom ook in de bladenfotografie – dus ook Spaarnestad fotografie – natuurlijk op een bepaalde wijze gefotografeerd werd omdat ze alleen maar voor bladen leverden. Meer illustratief. En vandaar dat je ook kunt spreken van de Spaarnestad-fotografie" (Van Joolen, 2012).

Fotograaf Jan Doets schrijft de unieke eigenschappen van de foto's van zijn voorgangers meer toe aan het tijdsbeeld: "In de periode dat zij daar bezig waren, was er veel vooruitgang. Het materiaal werd steeds beter, zeker het kleinbeeld. Het betekende dat je met weinig licht, zonder flits, kon fotograferen ineens en het bestaande licht dus veel meer werd gebruikt. En dat is wel kenmerkend uit die tijd, omdat dat zo nieuw was. Als dat een soort signatuur is dan zou ik me kunnen voorstellen dat het een rol speelt, maar ik kan me niet herinneren dat er ook een specifieke stroming is geweest waarin je De Spaarnestad foto's er zo uit kon halen" (Doets, 2012).

Artdirector Piet van Oss, die veel van de fotografen heeft meegemaakt of aangestuurd, ontkent het bestaan van een Spaarnestad-signatuur: "Nee, zeker niet bij Libelle." Als er al over uniek stijl gepraat mag worden, verwijst hij specifiek door naar *Panorama*: "*Panorama* heeft echt een naam. Theo van Houts was een goede fotograaf. Dirk Buwalda heeft fantastische foto's gemaakt. Pieter van den Akker had geweldige foto's. Maar die hadden allemaal een eigen stijl, wel een beetje *Panorama*-stijl, maar daar binnen hadden ze weer een eigen voorkeur, een eigen manier van fotograferen. Dan kon je wel zeggen: 'dat is een typische Buwalda foto en dat is een typische Van Houts foto.' Nou, dat was een hoog niveau" (Van Oss, 2012).

De laatste duit wordt in het zakje gedaan door oud-hoofdredacteur Rob van Vuure, die met genoeg bladen – Spaarnestad en niet-Spaarnestad – in aanraking is gekomen om een goed oordeel te kunnen vellen. "Naar mijn gevoel bestaat er geen Spaarnestad fotocultuur. Wél kwaliteit. Spaarnestadfotografie staat voor kwaliteit, maar er zijn wel andere plekken in Nederland waar dat ook gebeurde" (Van Vuure, 2012).

10. Conclusie

Uitgeverij De Spaarnestad was in de krappe eeuw die ze bestaan heeft, een van de meest toonaangevende uitgeverijen van Nederland, met een lineup aan bladen die vrijwel ongeëvenaard werd. Met de *Katholieke Illustratie* als eerste vlaggenschip, *Panorama* als later seculier succes en *Libelle* als allround kampioen stond de uitgeverij op de voorste rang als het ging om succesvolle bladen met een belangrijke focus op fotografie. Hoewel de uitgeverij na grofweg zestig jaar moest fuseren met concurrent Geïllustreerde Pers bleef het een hoofdzakelijk zelfstandig bestaan leiden en zette het haar eigen lijn voort.

Een van de meest karakteristieke elementen binnen de organisatie van De Spaarnestad was haar werkwijze met betrekking tot de fotografie in haar bladen, waar voor ze beroep deed op een permanent team van vaste fotografen. Vanaf 1910 zijn deze vaste fotografen altijd een belangrijk onderdeel van de uitgeverij geweest. Omdat dit fenomeen van ‘de vaste fotograaf’ redelijk uniek was binnen de branche (zeker voor een uitgeverij als geheel), was er in de ontwikkeling van de functie sprake van een evolutie van rollenperceptie en professionalisering die zowel sterke raakvlakken had met die van de commerciële en freelance fotografen als die van de schrijvende journalisten. Daarom werd in dit vraag een antwoord gezocht op de vraag: *Hoe verliep het fotoproductie en -redactie proces bij uitgeverij De Spaarnestad, hoe verschilde dit tussen de periodes 1910-1964 en 1964-2000 en in hoeverre had deze – wellicht tussen de periodes verschillende - werkwijze invloed op het soort fotografie dat De Spaarnestad produceerde en publiceerde?*

In eerste instantie werden de vaste fotografen breed ingezet en verrichten zij zowel werk op locatie als in de studio. Het eerste onderscheid, en daarmee het eerste stukje beroepsdifferentiatie, kwam met de onderverdeling tussen ‘studio fotografen’ en ‘buitendienst fotografen’. In het begin was dit onderscheid nog niet zo strak vastgelegd, moesten de fotografen over het algemeen multi-inzetbaar blijven en konden er opdrachten geruild worden. Een ander onderscheid, wat vooral later een steeds grotere rol ging spelen, was die tussen de publicaties waar de fotografen het meeste werk voor verrichtten. Zo stond de fotografie van de *Katholieke Illustratie* en later de *Panorama* als hoogwaardig bekend en genoten fotografen die met name voor zulke bladen opdrachten kregen meer aanzien dan collega’s die vooral platen schoten voor *Beatrijs* of *Libelle*. Binnen het bedrijf als geheel stonden de fotografen echter nog steeds een trede lager dan de fotograaf. Dit hangt samen met het feit dat persfotografie en beeld in tijdschriften tot aan de jaren zestig nog ondergeschikt was aan de geschreven journalistiek. Omdat het belang nog ondergeschikt was, werd er echter ook minder controle uitgeoefend over de fotografen en hadden ze een grote mate van vrijheid. Tegelijkertijd werd hen echter ook minder middelen toegereikt, wat het beroep zwaarder maakte, maar de fotografen daarentegen ook tot improvisatie inspireerde. Er waren nog geen artdirectors, decorbouwers of stylistes, dus de fotografen waren zelf verantwoordelijk voor alle stappen in het proces, van concept tot realisatie. Door het ontbreken van sterke richtlijnen en regels konden fotografen soms meer ‘uithalen’ en hun eigen visie sterk tot uitdrukking brengen. Natuurlijk was dit niet altijd zo en moest er met name veel illustratief materiaal geschoten worden om artikelen te ondersteunen, maar de anekdote van de fotoserie in de vijver van landgoed Elswout spreekt boekdelen als het gaat om de inventiviteit en werkhouding van het team wanneer zij een “echte plaat” konden maken.

Mede doordat de positie van de artdirector nog ontbrak, was de positie van de hoofdredacteur destijds wel nog groter en was er in de eerste helft van de twintigste eeuw nog sprake van een strakke bedrijfshiërarchie. Dit ging toen echter ook nog gepaard met een zeer hechte bedrijfscultuur die resulteerde in sterke toewijding en warme collegiale banden onder de werknemers. Deze

bedrijfscultuur was een sterk verbindende factor. Dit zorgde ervoor dat de rivaliteit en onderscheid tussen redactieleden of fotografen onderling in feite altijd ondergeschikt was aan het groepsgevoel.

Vlak voor de fusie in 1964 vond de introductie van de positie van de artdirector plaats, wat een indicatie was van de groeiende waarde die aan de visuele kwaliteit van tijdschriften gehecht werd. Dit bracht een hoop verandering met zich mee. In de eerste plaats werd de eigen creatieve inbreng van de vaste fotograaf kleiner, werd zijn vrijheid beperkter en kreeg hij een meer uitvoerende rol. In de tweede plaats werden er steeds meer freelance fotografen aangetrokken door de artdirectors en kwamen er nu ook steeds vaker stylisten en professionele modellen in het spel. Er werden geen nieuwe vaste fotografen meer aangenomen en de ervaren fotografen van de eerste en tweede generatie Spaarnestad glipten langzaam uit het personeelsbestaan van de uitgeverij. Na een relatief korte periode waarin de fotografen die nog in dienst waren onder de hoede van studio Harry Pot waren, werden de fotografen nu strakker gekoppeld aan één specifieke publicatie. De ontwikkelingen tijdens de periode 'studio Pot' en kort daarna kan met de strakkere werkomgeving, specifiekere focus en hogere productiesnelheid als een stap vooruit opgevat worden in het proces van professionalisering. De beperking van de artistieke vrijheid werd tegelijkertijd echter als een grote stap terug ervaren. Inmiddels moest de vaste fotograaf haast knokken voor zijn opdrachten en genoot hij vaak niet meer de voorkeur van de artdirector. Alleen voor het blad *Panorama* gold daarin een ander verhaal. Als één van de laatste bladen had het nog meerdere vaste fotografen in dienst, maar met name omdat dit inmiddels bewezen 'veteranen' waren. Zij gingen vooral voor reportages op pad en hadden de vrijheid die zij eisten verdiend en stonden garant voor een hoge kwaliteit van fotografie. Zij mochten hun carrière afmaken bij het blad en behielden tot hun pensioen redelijk veel vrijheid. Naast hen was tegen de jaren negentig nog maar één andere fotograaf in vaste dienst van de uitgeverij (Jan Doets), die als een haast anachronistisch element nog het werk deed zoals de vaste fotografen het vroeger deden: alle opdrachten aannemen en alles schieten wat nodig was. Alles van klussen buiten de deur tot aan theelepeltjes in de studio.

Uiteindelijk werd de vaste fotograaf dan ook vooral slachtoffer van de verandering van het beroep. Zowel in de fotojournalistiek als in de journalistiek als geheel werd freelance de norm. In de vrije sector was de professionalisering van het beroep sterker doorgezet en hadden individuele fotografen zich veel specifieker gespecialiseerd door zich toe te wijden aan bepaalde disciplines en onderwerpen. De behoefte aan een allround vaste fotograaf werd steeds kleiner en de vraag naar gespecialiseerde freelancers werd steeds groter. De vaste fotografen van De Spaarnestad mochten hun tijd uit zitten, maar moesten zelfs dan nog 'vechten' om mooie opdrachten.

Het fenomeen van de vaste fotograaf was niet meer relevant en paste niet meer in de journalistieke cultuur en de commerciële bedrijfscultuur. Ook de bedrijfscultuur was namelijk drastisch veranderd. In eerste instantie werd de fusie gevoelsmatig genegeerd. Op organisatorisch vlak veranderden er een aantal zaken, maar voor de werknemers bleef 'De Spaarnestad' als entiteit gewoon bestaan. De bladen bleven gescheiden, de redacties mixten nauwelijks en de rivaliteit bleef intact. Nieuwe reorganisaties lieten deze cultuur echter niet meer zo ongemoeid achter als de eerste fusieaankondiging en met name de steeds sterkere commercialisering van de onderneming deed de bedrijfscultuur langzaam afbrokkelen. De daar mee samenhangende groei van het aantal freelancers op de redactie had logischerwijs een even grote invloed. Het hechte groepsgevoel van de eerste decennia verdween en tegen de tijd dat de redacties van Haarlem naar Hoofddorp verhuisden, was deze al lang niet meer te vergelijken met hoe het vroeger was. Toen VNU werd overgenomen door Sanoma kwam het verhaal van De Spaarnestad definitief tot een einde, maar dit was eigenlijk een geleidelijk proces geweest. Het 'Spaarnestadgevoel' was al weg. Voor de vaste fotograaf gold dit misschien nog sterker dan voor redacteuren. Waar de vaste fotograaf van het eerste uur een

gewaardeerd onderdeel van het team was, was de laatste fotograaf een eenzame, vreemde eend in de bijt.

Het unieke van de fotografie van De Spaarnestad lag hoofdzakelijk in het fenomeen van de vaste fotograaf, wat tot een uniek fotoredactieproces leidde. Deze vaste fotografen waren een permanent onderdeel van de redactie en behandelden in hun vaste werkverband een breed scala aan onderwerpen. Daarin kregen zij een relatief grote mate van vrijheid, terwijl zij vaak ook sterk moesten improviseren. Dit alles had het gevolg dat een indrukwekkende verzameling eigenzinnige en originele foto's hun weg vond naar de bladen. Dit was echter niet de norm, viel ook niet toe te schrijven aan alle fotografen en gold ook niet voor alle bladen van de uitgeverij. Het unieke karakter wat gezien wordt in de (met name vroege) Spaarnestad-foto's is dan ook vooral te danken aan de huiselijke en katholieke sfeer van haar bladen, in veel gevallen de tijdsgeest en in sommige gevallen aan de signaturen van de fotografen zelf. Het was niet zozeer de technische werkwijze of kwaliteit en compositie van de fotografie die De Spaarnestad zo bijzonder maakte. In deze zin kan niet gezegd worden dat de foto's van De Spaarnestad een unieke beeldkwaliteit bezaten, maar mag het algehele fotoredactionele proces van de uitgeverij in met name de eerste helft van haar bestaan zeker uniek en karakteristiek genoemd worden.

11. Reflectie

Terugkijkend op het onderzoek, moet helaas geconcludeerd worden dat er een aantal beperkende factoren het onderzoek in sommige opzichten vrij lastig hebben gemaakt. In de eerste plaats is het betreurenswaardig dat er heel weinig bekend was over de bedrijfshistorie van De Spaarnestad. Zo is er onder andere geen personeelsbestand bewaard gebleven en zijn er nooit overzichtswerken geschreven over de uitgeverij. Dit stuk geeft enig inzicht, maar heel veel facetten blijven onbekend. In de tweede plaats viel het tegen hoeveel fotografen nog beschikbaar en bereid waren om mee te werken aan het onderzoek. Het grootste deel van de fotografen die een belangrijke rol spelen in het verhaal zijn al lang geleden overleden, maar van het kleine aantal fotografen en beeldredactieleden dat nog in leven was, waren er slechts enkelen op te sporen en bereid om geïnterviewd te worden. Het was een geluk dat er eerder al een aantal interviews was afgenomen waar een beroep op gedaan kon worden.

Hoewel in dit onderzoek uitspraken gedaan worden over de gehele geschiedenis van De Spaarnestad, is het toch met name de periode na de Tweede Wereldoorlog waar het meeste over te vinden was. Over de periode voor de oorlog en over de eerste generatie fotografen, zoals H.J.M. Valks, Jan de Jong en de heer Smits is heel weinig informatie gevonden. Het zou zeer waardevol zijn om, wellicht via creatieve wegen, meer informatie over deze eerste generatie fotografen te vinden en mee te nemen in het verhaal.

Een essentieel element dat in dit onderzoek uiteindelijk niet aan bod is gekomen maar dat ontzettend belangrijk is om te onderzoeken, is de inhoud van de beelden zelf en de context waarin zij verschenen. Dit onderzoek is uiteindelijk een zeer kwalitatieve analyse geworden, gebaseerd op de meningen en inzichten van experts. Er is helaas geen ruimte meer geweest om met de foto's zelf aan de slag te gaan. Om een nog beter beeld te krijgen van de fotografie van De Spaarnestad is het natuurlijk heel erg logisch om zorgvuldige beeldanalyse uit te voeren en de foto's ook in de context van de tijdschriften te plaatsen.

Bronnenlijst

Literatuur

- Albert, P. & Feyel, G. (1998). Photography and the media: changes in the illustrated press. In M. Frizot (Red.), *A new history of photography*. Keulen: Könemann.
- Alley, R. (1981). *Catalogue of the Tate's Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. London: Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet.
- Asser, S., Boom, M. & Roosenboom, H. (2007). Fotografie in Nederland in de negentiende eeuw: een nieuwe kunst, een nieuw beroep. In F. Bool, M. Boom, F. Gierstberg, I. Th. Leijerzapf, A. Martis, A. van Veen & H. Visser (Reds.), *Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland: Dutch Eyes*. Zwolle: Waanders Uitgever.
- Balrak, B. (2010). *Schoon Schouwspel: Het fotografisch oeuvre van Henk Blansjaar*. Den Haag: Spaarnestad Photo.
- Barents, E. (Red.). (1978). *Fotografie in Nederland: 1940-1975*. Den Haag: Staatsuitgeverij.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill & Wang.
- Bool, F. & Broos, K. (Reds.). (1979). *Fotografie in Nederland: 1920-1940*. Den Haag: Staatsuitgeverij.
- Donsbach, W. & Klett, B. (1993). Subjective objectivity – how journalists in four countries define a key term of their profession. *International Communication Gazette*, 51(1), 53–83.
- Elsevier. (1984). *De Zilveren Camera / Jaar te Kijk 1983*. Amsterdam: Elsevier.
- Evans, H. (1997). *Pictures on a page. Photo-journalism, graphics and picture editing*. Londen: Pimlico.
- Evers, J. (Red.). (2007). *Kwalitatief interviewen, kunst en kunde*. Den Haag: Lemma.
- Hemels, J. & Vegt, R. (1993). *Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland: Bron van kennis en vermaak, lust voor het oog: bibliografie Deel 1: 1840-1945*. Amsterdam: O. Cramwinckel.
- Hemels, J. & Vegt, R. (1997). *Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland: Bron van kennis en vermaak, lust voor het oog: bibliografie Deel 2: 1945-1995*. Amsterdam: O. Cramwinckel.
- Hottinga, T. (2000). *De Katholieke Illustratie: de Verkochte Bruid – Honderd jaar tijdschriftgeschiedenis*. Baarn: Tirion.
- Hout, W.N. van der. (1928). *Over de krant*. Zutphen: W.J. Thieme & Cie.
- Houts, T. van. (1996). *Fotojournalist*. Zaandam: Van Rietschoten en Houwens Noord-West B.V.
- Hutschemaekers, G. (2001). De professionalisering is dood... leve de professionalisering. *Tijdschrift voor Arbeidsvraagstukken*, 3, 239-248.

- Jensen, L. (2004). Geheel aan de Vrouwelijke Kunne toegewijd: Nederlandse vrouwentijdschriften in de achttiende en negentiende eeuw. In A. Sens & M. Hagdorn (Reds.). *Van Zeep tot Soap: Continuïteit en verandering in geïllustreerde vrouwentijdschriften*. Amsterdam: Pers Museum.
- Jewitt, C. & Leeuwen, T. van. (Reds.). (2001) *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.
- Karskens, A. (2001). *Pleisters of de ogen – De Nederlandse oorlogsverslaggeving van Heiligerlee tot Kosovo*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kester, B. (2002). Onder Vuur: Het ontstaan van de Nederlandse Fotojournalistiek. In J. Bardoel, C. Vos, F. van Vree & H. Wijfjes (Reds.), *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Kleppe, M. & Baars, F. (2010). De Eerste Persfoto. *Fotografisch Geheugen*, 69, 4-7.
- Kok, R., Selier, H. & Somers, E. (1993). *Fotografie in bezettingstijd*. Zwolle: Waanders.
- Kwakman, K. (2001). Leren van professionals tijdens de beroepsbeoefening. In J.W.M. Kessels & R.F. Poell (Reds.), *Organiseren van het leren*. 229-242. Groningen: Samson.
- Langton, L. (2009). *Photojournalism and Today's News: Creating Visual Reality*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Leeuwen, T. van & Jewitt, C. (Reds.). (2001). *Handbook of Visual Analysis*. Londen: Sage.
- Leeuwen, S. van. (1990). *Theo van Houts – Fotojournalist*. Leiden: Bureau Voorlichting en Public Relations van het Academisch Ziekenhuis en Medische Faculteit Leiden.
- Leijerzapf, Th. (Red.). (1978). *Fotografie in Nederland: 1839-1920*. Den Haag: Staatsuitgeverij.
- Patterson, T.E. & Donsbach, W. (1996). News Decisions: Journalists as Partisan Actors. *Political Communication*, 13(4), 455-468.
- Loesberg, E. (1990). *NieuwsTribune, Profiel vrouwenweekbladen*. Amsterdam: Weekbladpers Group.
- Pentecost, D. (2002). *War Photojournalism and audiences: making meaning from tragic moments*. Vancouver: Simon Fraser University.
- Pontiac, P. (2000). *Kraut*. Amsterdam: Podium.
- Rümke, I. (2004). We stonden aan de wieg van de openheid. In A. Sens & M. Hagdorn (Reds.), *Van Zeep tot Soap: Continuïteit en verandering in geïllustreerde vrouwentijdschriften*. Amsterdam: Pers Museum.
- Scheepers, J. (2004). *Panorama's Pubertijd: Het gezin voorbij*. Rotterdam: Erasmus Universiteit.
- Sluis, J. (1978). Een Paar Dozen op Zolder. In T. Luijendijk (Red.), *Het Spaarnestad Fotoarchief, twee miljoen foto's*. Haarlem: NFGC.
- Stap, C. van der. (2006). *Wiel van der Randen: Bescheiden Camera Moderne Blik*. Haarlem: Spaarnestad Photo.

- Tamboer, T. (2000). Professionalisering van vrije beroepen. *Maandblad voor Accountancy en Bedrijfseconomie*, 12, 536-541.
- Vegt, R. (2004). Vriendinnen van papier: vrouwentijdschriften tussen 1934 en 2003. In A. Sens & M. Hagdorn (Reds.), *Van Zeep tot Soap: Continuïteit en verandering in geïllustreerde vrouwentijdschriften*. Amsterdam: Pers Museum.
- Vermeulen, G. (red.). (1970). *Panorama's Fotografie*. Haarlem: N.V. Uitgeverij De Spaarnestad.
- Vermeulen, G. (1997). Met een schok volwassen. In J. Hemels & R. Vegt. *Het Geïllustreerde Tijdschrift in Nederland: bron van kennis en vermaak, lust voor het oog. Bibliografie. Deel 2, 1945-1995*. Amsterdam: O. Cramwinckel.
- Weaver, D. & Wilhoit, C.G. (1996). *The American Journalist in the 1990s. US News People at the End of an Era*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Weaver, D. & Wu, W. (Reds.). (1998). *The Global Journalist. News People around the World*. Creskill, NJ: Hampton Press
- Weischenberg S., Scholl, A. & Malik, M. (2006). *Die Souffleure der Mediengesellschaft: Report über die Journalisten in Deutschland*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft
- Wijfjes, H. (2004). *Journalistiek in Nederland: 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie*. Amsterdam: Boom.
- Wisman, B. (1994). *Argusogen: Een documentaire over de persfotografie in Nederland*. Amsterdam: Voetnoot.
- Zweers, L. (1997). *Strijd om Deli: Verboden foto's van de eerste politionele actie op Sumatra*, Zutphen: Walburg Pers.
- Zweers, L. (1999). *De Boerenoorlog: Nederlandse fotografen aan het front*, Den Haag: Sdu Uitgevers.
- Zweers, L, Tineke Luijendijk. (1993). *Foute foto's. De geïllustreerde pers tijdens de Tweede Wereldoorlog*. Zutphen: Walburg Pers.

Onderzoeksrapporten

- Centraal Bureau voor de Statistiek (1960). *Radio, televisie en vrijetijdsbesteding*. Den Haag: Centraal Bureau voor de Statistiek.
- Knulst, W., G. Kraaykamp (1996). *Leesgewoonten. Sociale en Culturele Studies*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Nederlandse Stichting voor Statistiek (1956). *Onderzoek inzage de samenstelling van de lezerskring van S.P.K.* Den Haag: Nederlandse Stichting voor Statistiek.

Spaarnestad Huisorgaan

'In Memoriam: Wiel van der Randen'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 5 – Augustus 1949 – nummer 8.

'Het Spaarnestadlied nu een feit'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 10 – Augustus 1950 – nummer 8.

'Retouche contra fotografie'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 8, Juni 1952, nummer 6.

'Vijfentwintig jaar achter de camera'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 8 – December 1952, nummer 12.

'Fotowedstrijd'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 13 – Juni 1957 – nummer 6.

'Veertig jaar achter de camera'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 16 – Januari 1960 – nummer 1.

'Dit speelde een Spaarnstadfotograaf in Canada kleur'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 18 – Augustus 1962 – nummer 8.

'Zij kwamen gedrieën uit het oosten'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 18 – September 1962 – nummer 9.

'Panorama voetbalde tegen Revue'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 19 – Juli 1963 – nummer 7.

'Nu eens een echte plaat maken'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 19 – Augustus 1963 – nummer 8.

VNU Kroniek

'Spoorzoeken naar nieuwe modellen van Simca-serie'. VNU Kroniek, Jaargang 1 – Augustus 1972 – nummer 1.

'Oude Spaarnestad stort in'. VNU Kroniek, Jaargang 5 – Augustus/September 1976 – nummer 8.

'Story-Fotograaf Henk Hilterman over zijn werk: Dit is een geweldig vak'. VNU Kroniek, Jaargang 6 – Juni 1977 – nummer 6.

Tijdschriften

Katholieke Illustratie

Katholieke Illustratie, 1868 jaargang 2, nr. 1

Katholieke Illustratie, 1892 jaargang 25, nr. 1

Libelle

Libelle, 1946 jaargang 12, nummer 1

Libelle, 1967 jaargang 31, nummer 28

Libelle, 1967 jaargang 31, nummer 29

Libelle, 1967 jaargang 31, nummer 30

Websites

Photoq.nl, 'Dirk Buwalda (61) overleden', 2 februari 2009.

<http://www.photoq.nl/articles/nieuws/actueel/2009/02/02/dirk-buwalda-61-overleden/> (29-09-2012).

Spaarnestad Photo, 'Over Spaarnestad Photo',
<http://www.spaarnestadphoto.nl/content/view/303/148/lang.nl/> (17-03-2012).

Koninklijke Bibliotheek, 'Beatrijs', <http://www.kb.nl/galerie/tijdschriften/288.html> (17-03-2012).

Moma.org, 'Archives Highlight: The Family of Man',
http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955 (19-12-2012).

Interviews / memo's

Interview door Hans Douwes met oud-Spaarnestad-fotograaf Peter Mokveld, 6 december 2006.

Interview door Hans Douwes met oud-Spaarnestad-fotograaf Jan van Eijk, 14 april 2004.

Interview door Freek Baars met oud-Spaarnestad-fotograaf Henk Hiltermann, 22, 28 september, 16 oktober 2010.

Interview door Tom van der Linden met Spaarnestad Photo medewerker Freek Baars, 23 februari

Interview door Tom van der Linden met Spaarnestad Photo medewerkster Hennie Kommer, 16 februari 2012.

Interview door Tom van der Linden met Spaarnestad Photo medewerker Willem de Graaf, 22 februari 2012.

Interview door Tom van der Linden met oud-VNU redactrice en oud-Spaarnestad Photo medewerkster Marja van Hout, 22 februari 2012.

Interview door Tom van der Linden met oud-Spaarnestad redactie-assistente Nel Wijnalda-Van Dijt, 29 maart 2012.

Interview door Tom van der Linden met oud-Spaarnestad vormgever Ab van Joolen, 30 maart 2012.

Interview door Tom van der Linden met oud-Spaarnestad-fotograaf Jan Doets, 11 april 2012.

Interview door Tom van der Linden met oud-Spaarnestad artdirector Piet van Oss, 24 april 2012.

Interview door Tom van der Linden met oud-Geïllustreerde Pers vormgever Hans Wolf, 3 mei 2012.

Memo van oud-Spaarnestad hoofdredacteur Joop van Gennip.

Afbeeldingen

Afbeelding 1.

Fotograaf onbekend. (1915). Eerste koperdiepdrukpers van De Spaarnestad. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA006011677.

Afbeelding 2.

Randen, W. van der. (1940). Mgr. Huibers, de bisschop van Haarlem, op bezoek bij 'De Spaarnestad'. Spaarnestad Photo archiefbeeld: SFA001020471

Afbeelding 3.

Fotograaf onbekend. (1931). Spaarnestad kantoor aan de Nassaulaan. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA003000579.

Afbeelding 4.

Onbekende Fotograaf (1947~1950). Henk Hiltermann, P.J.D. Bondareff, Jan van Eyk, Henk Blansjaar, Wouter van de Hoef, Jan de Jong, Pim Stuifbergen, J. Valks. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA003009616.

Afbeelding 5.

Hiltermann, H. (1961). Fotoatelier in de Spaarnestad. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA002008039

Afbeelding 6.

Fotograaf onbekend. (1952~1956). Jan van Eyk, Frans Siebeling, Henk Hiltermann, Henk Blansjaar, Henk Cornelissen, P.J.D. Bondareff, Theo Fransen, Wouter Stuifbergen, Bert Stuifbergen, Theo van Houts, Peike Reintjes, Anton Cornelissen, Jan de Jong. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA001018519.

Afbeelding 7.

Blansjaar, H. (1948). Spaarnestad fotoredactie. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA008008489.

Afbeelding 8.

Reintjes, P. (1963). Een echte plaat. In 'Nu eens een echte plaat maken'. Spaarnestad Huisorgaan, Jaargang 19 – Augustus 1963 – nummer 8.

Afbeelding 9.

Fotograaf onbekend. (1948). Spaarnestad fotografen tijdens een borreluif van de Spaarnestad personeelsloterijclub ten huize van de heer Kortebein. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA009000188

Afbeelding 10.

Fotograaf onbekend. (1913). Voorblad ingebonden eerste jaargang weekblad Panorama. Spaarnestad Photo archiefbeeld SFA003018153

A1. De fotografen van De Spaarnestad – Biografieën

Voor een goed begrip van het fotografische proces en de fotografie van De Spaarnestad, is het belangrijk rekening te houden met de fotografen zelf. Hoewel ze in alle soorten en maten kwamen, deelden deze heren een passie voor het bedrijf en voor hun unieke positie als vaste kracht binnen de door hen geliefde organisatie. De lijst van fotografen die – hetzij kort of lang – voor de uitgeverij gewerkt hebben is echter vrij groot en niet alle fotografen hebben een even grote invloed gehad op het gezicht van De Spaarnestad. Voor deze sectie wordt een aantal centrale en bepalende personen uitgekozen, die met hun karakter, prestaties en ervaringen bepalend waren voor de uitgeverij. De beknopte karakterschetsen bieden zo een eerste indruk van de fotoredactie van De Spaarnestad in de loop der jaren. Het zijn de figuren die terug zullen komen in het vervolg van dit verhaal. Sommigen van hen zijn persoonlijk geïnterviewd, anderen kwamen veelvuldig terug in anekdotes, ervaringen en herinneringen.

A1.1 Wiel van der Randen

Werkzaam: 1934-1949

Publicaties: Katholieke Illustratie, Panorama, Libelle

Wiel van der Randen, waarschijnlijk de belangrijkste naam in de Spaarnestadgeschiedenis, werd in 1887 geboren in Venlo. Na een opleiding aan het gymnasium zocht Van der Randen direct een baan. Hij koos voor de fotocamera en leerde het fotografenvak bij de Roermondse fotograaf Koch, voor wie hij als clichémaker aan de slag mocht. Naast zijn werk begon hij toch ook aan opleiding aan de Grafische School in Utrecht. In 1926 startte Wiel van der Randen zijn carrière als zelfstandige fotograaf en kwam hij te werken als fotograaf, tekenaar en graficus voor de *Venlose Courant*. Een jaar later maakte hij de overstap naar Fotopersbureau Het Zuiden. In 1928 besloot hij het gezin naar Amsterdam te verhuizen en vond hij werk bij de Vereenigde Fotobureaux, destijds het belangrijkste fotopersbureau naast het Haarlemse *Polygoon*. Daarnaast deed hij ook opdrachten voor dagblad *De Telegraaf*. Beide banen gaf hij op toen hem in 1934 een functie werd aangeboden als vaste staffotograaf voor De Spaarnestad. Tot aan zijn vroege dood in 1949 bleef hij hier werken, zowel als fotograaf en als schrijvend journalist. Zoals voor vrijwel alle journalisten en fotografen gold, was de Tweede Wereldoorlog een moeilijke tijd voor Van der Randen. Hij bleef in dienst van De Spaarnestad, maar moest zich daardoor wel inschrijven bij het pro-Duitse Nederlands Verbond van Journalisten (NVJ). Toen de productie van de meeste tijdschriften rond 1942 een halt toegeroepen werd, bereikte zijn loopbaan een dieptepunt. Tussen 1942-1945 wist hij nog geen vijftig films te belichten. Na de bevrijding werd Van der Randen, als NVJ-lid, getroffen door de Perszuivering, door wie hem een publicatieverbod opgelegd werd dat tot ver in 1946 doorwerking had. Zijn laatste oorlogsreportage, die van de bloederige schietpartij aangericht door de restante Duitse militairen op 7 mei 1945 in Amsterdam, zou bijvoorbeeld pas op 8 mei 1947 gepubliceerd worden. In de periode van zijn publicatieverbod heeft Van der Randen zich voornamelijk beziggehouden met het opleiden van de nieuwe generatie fotografen binnen de uitgeverij.

Van der Randen was, zoals gewoonlijk voor de beginperiode, niet aan één blad gelieerd en leverde werk voor zowel de *Katholieke Illustratie* als *Panorama* en *Libelle*. Hij stond bekend als een joviale man met een Bourgondische instelling. Altijd keurig in pak, altijd hoffelijk, maar erg vriendelijk en gezegend met een groot visueel talent. Daarnaast was hij een hardwerkende werknemer met een hoge productiesnelheid. Van der Randen speelde met zijn foto's een belangrijke rol in de vormgeving van het sociale en religieuze karakter van de Spaarnestad-publicaties in die tijd.

(Troost & Koomen, 2006)

A1.2 Jan van Eyk

Werkzaam: 1949-1965

Publicaties: Katholieke Illustratie (hoofdzakelijk), Beatrijs, Taptoe, Okki, Libelle

Jan van Eyk* werd geboren in Den Haag, op 9 augustus 1918. Van Eyk belandde in de fotografie vanuit zijn liefde voor de natuur. Vanaf zeer jonge leeftijd was hij gefascineerd door de natuur en trouw lid van de Nederlandse Jeugdbond voor Natuurstudie. In zijn verlangen om de natuur vast te leggen, greep hij in eerste instantie naar het potlood en de penseel, maar op negentienjarige leeftijd besloot hij de camera op te pakken. Ook deze nieuwe liefde pakte hij goed aan en hij werd lid van de Haagse Amateur Fotografen Vereniging. Al snel bleek de autodidactische Van Eyk veel talent te bezitten. Op 3 maart 1945 veranderde zijn leven echter drastisch, toen een Engelse bommenwerper zijn noodlottige lading losliet boven het Haagse Bezuidenhoutkwartier. De ouders en broer van Jan van Eyk hebben het niet overleefd. Hij was zo in één klap alles kwijt: zijn familie, zijn bezittingen, ook zijn camera. Er restte hem niets dan zijn baan als etalagedecorateur bij Vroom & Dreesmann, waar hij zich vol op zou richten. In 1945 nam Van Eyk een baan aan als hoofd decoratieafdeling bij een Heerlens warenhuis. Hij keerde echter al snel terug naar de Randstad. In 1947 verhuisde hij weer naar Den Haag, waar hij zijn passie voor natuur professioneel in mocht zetten en aan de slag ging als medewerker van de Werkgroep ter Verbreiding van de Natuurbeschermingsgedachte. Toch bleef het fotograferen ook kriebelen. Toen Van Eyk in 1948 een vacature voor fotograaf bij de *Katholieke Illustratie* zag staan, besloot hij de gok te wagen. Hij kreeg een kans en wist met zijn eerste reportage over de Brabantse Biesbosch indruk te maken. In eerste instantie werd hij per reportage betaald – en werkte hij dus in feite als freelancer – maar nadat hij in 1950 een plechtige “proeve van bekwaamheid” had afgelegd, kwam uiteindelijk toch in vaste dienst. In totaal zou Jan van Eyk zestien jaar voor De Spaarnestad fotograferen. In 1965 trok hij opnieuw naar Limburg, waar hij een baan aannam bij het Natuurhistorische Museum in Maastricht. Ook in deze functie bleef hij echter fotograferen. Na in zijn carrière meermaals tussen zijn twee grote passies te hebben gewankeld, kon hij nu zijn liefde voor natuur en fotografie combineren.

A1.3 Henk Blansjaar

Werkzaam: 1949-1970

Publicaties: Katholieke Illustratie, Panorama, Libelle

Henk Blansjaar werd op 31 oktober 1910 geboren in Velsen. Via zijn oudere halfbroer werd Henk al op twaalfjarige leeftijd aangenomen bij de filmfabriek Polygoon. Daar begon hij als manusje-van-alles, van het stoken van kachels tot het fungeren als loopjongen. Toch pikte hij bij Polygoon al veel op rondom het vak en kreeg hij na enkele jaren fotoklussen toegewezen voor het fotopersbureau van Polygoon in Haarlem. Naast zijn verbintenis aan Polygoon, leverde hij ook werk voor diverse opdrachtgevers, zoals rederij Maatschappij Nederland en dierentuin Artis. In 1935 verhuisde Blansjaar naar een dorp vlakbij Deventer (Colmschate), waar hij een vaste baan vond bij het prominente fotoatelier van A. Hakeboom. Naast portretwerk, fungeerde hij zijdelings ook als persfotograaf. Hier bleef hij tijdens de oorlog aan het werk, waarbij er – in het kader van de verplichte persoonsbewijzen – de meeste nadruk kwam te liggen op pasfoto-opdrachten. Blansjaar verlangde echter naar het drukkerse stadsleven en keerde terug naar Haarlem, waar hij kort na de oorlog in algemene dienst mocht trekken bij De Spaarnestad. Daar bloeide hij in de jaren vijftig op tot één van de topfotografen van De Spaarnestad. Hij werkte voornamelijk voor Panorama, maar maakte ook

* In publicaties en documentatie ook soms genoteerd als 'Jan van Eijk' of 'Jan van Eijck'

reportages voor de *Katholieke Illustratie*, *Libelle*, *Beatrijs* en *Rosita*. In 1953 werd één van Blansjaar's foto's van de watersnoodramp bekroond met een Zilveren Camera, hetgeen een hoogtepunt in zijn carrière was. Met zijn ervaring en reputatie won Blansjaar veel vertrouwen binnen de uitgeverij en genoot hij relatief veel vrijheid. Hij kreeg de beste opdrachten, een riant salaris en goed technisch materiaal van de zaak. Na de fusie van De Spaarnestad in VNU stapte Blansjaar over van *Panorama* naar *Vrije Tijd*, het latere *VT Wonen*. Voor dit blad deed hij bijna alleen nog maar studiowerk. Hoewel hij bij *Panorama* veel meer vrijheid had, kon Blansjaar het hoge tempo en de intensieve locatieopdrachten niet meer goed aan. Toch bleek hij niet geheel gelukkig bij VT Wonen, waar hij meer op de huid werd gezeten door de redactiestaf. Toen het plan gevat werd om de vaste fotografen onder te brengen bij Studio Pot greep Henk Blansjaar zijn kans en deed hij aanspraak op een pensioenregeling. Nadat hij zijn camera had ingeleverd op de redactie, heeft hij er zelden meer een aangeraakt. Hij was wat dat betreft een echte beroepsfotograaf en heeft fotografie nooit als echte passie omarmd. Op 28 juli 1981 overleed Blansjaar op 71-jarige leeftijd in Den Haag.

(Balrak & Sterman, 2010)

A1.4 Henk Hilterman

Werkzaam: 1947-1984

Publicaties: Heel Spaarnestad, vooral Katholieke Illustratie

Henk Hilterman werd op 23 augustus 1922 geboren in Heemstede, als zoon van gemeenteraadslid en directiechauffeur Freek Hilterman. Op de MULO bleek Henk aanleg te hebben voor tekenen, waarop hij na het behalen van zijn diploma aan de slag ging op de ontwerpafdeling van een linoleumfabriek in Haarlem. Toen dit werk hem echter niet beviel, wist hij de overstap te maken naar de Haarlemse glazeniersfirma Trautwein. Hier kwam Hilterman helaas niet verder dan de functie van loopjongen, waar voor hij volgens zijn vader niet eens genoeg betaald kreeg. Bij toeval kreeg Hilterman de tip dat de Haarlemse portretfotograaf Onno Grommers op zoek was naar assistentie, waarna hij solliciteerde naar de positie en de baan kreeg aangeboden. Tijdens de Tweede Wereldoorlog wist Hilterman zo zijn hoofd boven water te houden als fotograaf van pasfoto's. Grommers, een artistiek begaafde man, leerde hem bovendien veel over het uitlichten van foto's en andere technische kneepjes. Aan dit bestaan kwam echter een abrupt einde toen hij verplicht in Duitsland moest gaan werken. Na een lange reis kwam hij aan in Friedrichshafen aan de Bodensee, waar hij als klerk kwam te werken voor Maybach Motorenbau. Hilterman wilde deze risicovolle zone echter graag ontvluchten en slaagde Hilterman er in om met een groep gelijkgestemden naar Zwitserland te vluchten. In het vluchtelingenkamp wist Hilterman zijn tekenkunsten te verbeteren en schopte hij het uiteindelijk zelfs tot kamptekenaar. Toch koos hij er voor dit relatief comfortabele leven op te zeggen en zich vrijwillig aan te melden bij de Geallieerde strijdkrachten, waarmee hij op missie naar Parijs, Sint-Niklaas, Lille en uiteindelijk Zeeland werd gestuurd. Na kort verlof in Haarlem, vervulde Hilterman in Duitsland zijn laatste dienstverplichtingen. In Augustus 1945 keerde hij terug bij Onno Grommers en pakte hij zijn baan als portretfotograaf weer op. In 1947 kreeg Hilterman een vaste baan als 'daglichtfotograaf' aangeboden bij De Spaarnestad. Hij kreeg van de toenmalige hoofdredacteur te horen drie maanden te hebben om zich waar te maken. Bij De Spaarnestad kwam hij onder leiding van Wouter

Stuifbergen* terecht in het fotografenteam, waar hij samen met onder andere Jan de Jong, Henk Blansjaar, Wout van de Hoef en H.J.M. Valks kwam te werken. Toen De Spaarnestad na de fusie met de Geïllustreerde Pers in VNU begon met het verzelfstandigen van de fotografen kwam Hilterman terecht bij Studio Pot. Hij was niet te spreken over de nieuwe situatie, maar legde zich er bij neer. Hij was echter blij toen hij na het opheffen van Studio Pot weer als vaste redactiefotograaf aan de slag kon en kwam bij het pas opgericht 'Story' terecht, waar hij tot zijn pensioen in 1984 deel uitmaakte van het vaste team. Hoewel Hilterman een mooie tijd beleefd had als staffotograaf voor De Spaarnestad en warme banden had met collega's als Henk Blansjaar, Peike Reintjens en Theo van Houts, heeft hij zijn camera aan de wilgen gehangen en is hij zich gaan richten op zijn grotere passies: schilderen en glasontwerp.

(Hilterman, 2010)

(VNU Kroniek, 1977)

A1.5 Peike Reintjens

Werkzaam: 1954-1970

Publicaties: o.a. Libelle

Hoewel Peike Reintjens vele jaren lang een vaste kracht was voor uitgeverij De Spaarnestad, heeft hij nooit de faam gekend van collega's als Van Houts en Buwalda. Toch stond hij bekend als een eigenwijze fotograaf die uitmuntend werk af kon leveren. Zijn zwakte was echter zijn wisselachtige werkwijze. Soms liep hij warrig rond op de locatie en liet hij een opdracht de soep in lopen, terwijl hij de volgende keer een zeer intelligente invalshoek koos voor een reportage. Zijn wisselende resultaten en instabiele gemoedstoestand – collegafotograaf Hilterman heeft Reintjens eens van een brug af moeten praten – maakten hem tot een risico binnen de organisatie. Dit risico werd door *Libelle* hoofdredacteur Dick Hendrikse op een gegeven moment zo hoog ingeschat, dat hij de werkzaamheden van Reintjens terug begon te schroeven. Toen de vaste fotografen van De Spaarnestad, met uitzondering van de *Panorama*-fotografen, ondergebracht werden bij Studio Pot, ging Reintjens niet meer mee in de overgang.

(Van Oss, 2012)

(Hilterman, 2010)

A1.6 Theo van Houts

Werkzaam: 1959-1992

Publicaties: Panorama

Theo van Houts is één van de meest onderscheiden en meeste gelauwerde fotografen uit het Spaarnestad-bestand. Hij werd op 10 maart 1931 geboren in Eindhoven. Daar raakte hij in aanraking

* Wouter Stuifbergen was...

met fotografie. Zijn eerste camera verkreeg hij door een blik corned beef in te ruilen en zijn eerste foto's maakte hij van de kerk tegenover zijn straat. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd zijn ouderlijk huis verwoest in een bombardement. Na de rest van de oorlog met de hele familie op een kluitje in een klein botenhuis aan de Dommel door te brengen, zocht hij na de oorlog de ruimte op en is hij een lange periode liftend door Europa getrokken. Hoewel het de bedoeling was dat hij zijn vader op zou volgen in de meubelmakerij, vond Van Houts in dienst van het leger zijn roeping als professionele fotograaf. Van 1951 tot 1952 was hij beroepsfotograaf voor de Nederlandse militaire krijgsmacht. Na zijn dienstitijd heeft hij nog kort als laborant gewerkt, terwijl hij zijn carrière als fotograaf aan het opbouwen was. In 1959 trad Van Houts in vaste dienst bij De Spaarnestad, waar hij werd aangesteld als staffotograaf voor *Panorama*. Ruim 33 jaar bleef hij fotograferen voor dit blad, waar hij tot zijn pension in 1992, de hele wereld over mocht reizen. Van Houts heeft zich nooit willen specialiseren en was op zijn plek bij Panorama, waar hij als 'manusje van alles' een grote verscheidenheid aan onderwerpen mocht fotograferen en veel persoonlijke inbreng kreeg. Zoals hij zelf schreef: "Ik zie me echt niet elke zondag bij Ajax zitten. De lol was dat je alles te doen kreeg. Gelukkig maar."

Zijn werk voor *Panorama* is veelvuldig bekroond. Zo won hij tussen 1980 en 1990 zeven maal een eerste prijs, vier maal zilver en vijf maal een derde prijs bij de Zilveren Camera competitie. In 1985 ontving hij een eervolle vermelding van de World Press Photo commissie; in 1989 werd hij uitgeroepen tot 'fotojournalist van het jaar' en in 1992 werd Van Houts zelfs geridderd in de Orde van Oranje-Nassau.

(Van Leeuwen, 1999)

(Van Houts, 1996)

A1.7 Peter Mokveld

Werkzaam: 1964-1972

Publicaties: Katholieke Illustratie

Peter Mokveld werd op 17 november 1939 geboren in Delft, waar hij tot zijn vierentwintigste in het ouderlijk huis bleef wonen. Al vroeg raakte hij geïnteresseerd in fotografie, hij wist zelfs een kleine donkere kamer te improviseren in huis. Omdat er volgens zijn vader geen droog brood te verdienen viel met fotografie, ging Mokveld Bouwkunde studeren in Rotterdam. Toen deze studie echter totaal niet beviel, maakte hij de overstap naar de School voor Fotografie en Fototechniek in Den Haag, waar hij in 1963 zijn opleiding afrondde. Een jaar later solliciteerde hij bij De Spaarnestad, waar hij op de reclameafdeling aan de slag mocht. Toch was hij eigenlijk op zoek naar een andere functie. Met zijn mooiste fotomateriaal onder zijn arm stapte hij het kantoor van de hoofdredacteur van de *Katholieke Illustratie*, de heer Pedrolì. Zijn werk viel in de smaak en Mokveld mocht aan de slag als fotograaf buitendienst voor de *Katholieke Illustratie*. Voor dit blad mocht hij reportages maken tot aan de opheffing van het tijdschrift in 1968. Hij mocht de overstap maken naar *Panorama*, waar hij, naar eigen zeggen, zijn boeiendste tijd beleefde. Toen hij daar in 1968 arriveerde was het "met een indrukwekkende oplage van 400.000 en hoog niveau van fotojournalistiek en geschreven woord," naar zijn woorden, "een lichtend voorbeeld binnen de uitgeverij". Helaas kwam Mokveld na vier jaar bij *Panorama* in conflict met de hoofdredacteur (reden onbekend), Gerard Vermeulen, en kwam er een einde aan zijn loopbaan bij De Spaarnestad. Peter Mokveld bleef fotograferen, maar trok aan het einde van de jaren zeventig weg uit de Randstad en vestigde zich in Groningen.

(Mokveld, 2004)

A1.8 Dirk Buwalda

Werkzaam: 1972-1984

Publicaties: Panorama

Dirk Buwalda werd in 1947 geboren in Jakarta, hoofdstad van het toenmalige Nederlands-Indië. Zijn internationale karakter werd versterkt door zijn studie aan de Glasgow School of Art en de St. Martins School of Art in Londen in de jaren zestig. Ondanks zijn affiniteit met de schilderkunst koos Buwalda voor fotografie. In combinatie met zijn reislust bracht deze keuze hem naar New York, waar hij een periode als assistent van een commercieel fotograaf werkte. Met de nodige ervaring op zak keerde hij terug naar Nederland om een carrière als freelance fotograaf op te bouwen, waarbij hij zich voornamelijk richtte op tijdschriftfotografie. Begin jaren zeventig kwam Buwalda in aanraking met De Spaarnestad en in 1972 trad hij officieel in dienst bij *Panorama*. Hier voegde hij zich bij collega's als Theo van Houts en Pieter van den Akker. Dit team bracht de fotografie van *Panorama* naar nieuwe hoogten. In 1979 won Buwalda een *World Press Photo*-prijs. Toch koos Buwalda er na twaalf jaar voor om het vaste dienstverband op te zeggen en het freelancerbestaan weer op te pakken. Vanaf 1984 opereerde hij weer als vrije vogel, hetgeen hem geen windeieren heeft gelegd. In 1997 viel hij opnieuw in de prijzen bij de *World Press Photo*-competitie. Bij de Nederlandse Zilveren Camera competitie won hij tussen 1982 en 1997 maar liefst negen keer de eerste prijs in diverse categorieën. Tot aan zijn dood in 2009 heeft Buwalda zich altijd beziggehouden met fotografie, zowel als fotograaf als jury in de *World Press Photo*-commissie.

(Photoq.nl, 2009)

A1.9 Jan Doets

Werkzaam: 1974-2008

Publicaties: Libelle, VT Wonen, Story

Zoals veel Spaarnestad-medewerkers, is Jan Doets een geboren en getogen Haarlemmer. Van jongs af aan was Doets geïnteresseerd in fotografie. Bij de aardrijkskundeles bleven zijn ogen rusten op foto's van de Franse Riviëra, die hem zo aanspraken dat al vroeg een beroep in de fotografie ambieerde. Toch koos hij in eerste instantie niet voor een opleiding op het gebied van fotografie, maar het bleef zijn interesse behouden. Toen een goede vriend van hem wel aan een fotografieopleiding begon, stond Jan Doets hem af en toe bij tijdens zijn opdrachten. Snel bleek dat de foto's die Jan schoot beter beoordeeld werden dan die van zijn vriend. Aangemoedigd door zijn oom en vriend besloot hij toen toch aan de opleiding beginnen. De passie vervloog sneller dan gedacht en Doets koos het hazenpad en vertrok naar Italië. Na negen maanden 'soul searching' keerde hij terug naar Nederland om zich toch weer volledig op de fotografie te richten. Hij solliciteerde bij de fotostudio van Harry Pot in Bentveld en kreeg de kans zich daar bewijzen. Hij startte onder aan de ladder en begon in de donkere kamer met het ontwikkelen van foto's. Zijn eerste foto-opdrachten vonden plaats in de studio

in Bentveld, maar later werd Doets ook op pad gestuurd voor werk op locaties. Toen studio Pot eind jaren zeventig werd opgeheven, werd Jan Doets ondergebracht bij de jonge VNU-publicatie *Story*, waar hij nog steeds als vaste fotograaf op de loonlijst bleef staan. Doets zag het echter niet zitten om zich te laten omscholen tot Paparazzi en begon steeds meer werk te doen voor woonblad *VT Wonen*, een andere telg uit de stal van VNU. Toen hem door de toenmalige hoofdredactrice van *VT Wonen*, Julia Martens, werd gevraagd om met haar over te stappen naar *Libelle* hoefde Doets niet lang na te denken en tekende hij bij *Libelle*. De twintig jaar die daar op volgde was hij de enige vaste fotograaf op de redactie van *Libelle*. De posities van de collega-fotografen in vaste dienst bij VNU, die één voor één de uitgeverij verlieten, werden nooit meer opnieuw gevuld en zo bleef Jan Doets over als laatste vaste fotograaf. Met het pensioen van Jan Doets in 2008 verdween het fenomeen van de vaste fotograaf definitief uit het landschap van de uitgeverij.

(Doets, 2012)

A2. Historie Spaarnestad bladen

Voor een compleet beeld van uitgeverij De Spaarnestad en de context van de foto's, volgen in deze bijlage beknopte historische profielschetsen van de drie belangrijkste bladen van de uitgeverij: *Katholieke Illustratie*, *Panorama* en *Libelle*.

PANORAMA

Geïllustreerd

Weekblad

in

KOPERDIEPDruk



A. W. SIJTHOFF'S UITG. M^o. LEIDEN.

A2.1 De Katholieke Illustratie

De *Katholieke Illustratie* zag in 1866 het levenslicht en werd de ogen geopend door Henri Bogaerts. Deze nam in de jaren 1860 een welvarende uitgeverij en boekhandel in Den Bosch over en wist deze uit te bouwen tot één van de meest succesvolle uitgeverijen in het land. De *Katholieke Illustratie* zou zich inzetten voor de opvoeding van het katholieke volksdeel van Nederland. In dit kader was het sterk georiënteerd op de pauselijke zetel in Rome en zette het zich af tegen andere (neutrale) persproducten. Toch genoot het blad ook buiten de roomse kringen een hoog aanzien en heeft het altijd een historische voorbeeldfunctie gekend binnen de tijdschriftenwereld (Hemels & Vegt, 1993: 265).

Het blad was direct een grote hit. Na één jaar kon de redactie al trots meedelen dat het blad haar weg naar minimaal twintig duizend gezinnen had gevonden en hiermee zeker honderdduizend mensen had bereikt (*Katholieke Illustratie*, 1868 (jaargang 2, nummer 1)). Het blad speelde bovendien een belangrijke rol in de organisatie van de katholieke zuil aan het einde van de negentiende eeuw. Naast inspirerende verhalen over geestelijken en heiligen, bracht het blad nieuws uit de kerkelijke wereld, levendige beschrijvingen van godshuizen en bedevaartsoorden en korte verhalen met een katholieke signatuur (266). Toch had men ook in deze tijd een oog naar buiten gericht en was er uitgebreide aandacht voor actualiteiten. In 1871 besloot de redactie een extra gratis bijlage bij het blad te voegen, getiteld 'De Oorlog'. Hierin stonden afbeeldingen van de Frans-Duitse oorlog (1870-1871), die verkregen waren door afspraken met zowel Duitse als Franse bladen (Hottinga, 2000: 12). Daarnaast verscheen vanaf 1876 de nieuwe rubriek 'Geïllustreerd nieuws van de dag'. Ook wordt er in het begin van de twintigste eeuw aandacht besteed aan de Boerenoorlog (1899-1902) in Zuid-Afrika (Hemels & Vegt, 1993: 267).

Essentieel in het karakter en de opmaak van het blad was de focus op illustraties. J.R. van der Lans schreef in 1892: "Zij bracht het katholieke volk van Nederland aan het lezen en leerde het platen zien, deed het oog en hart krijgen voor wat belangwekkend en schoon is" (*Katholieke Illustratie*, 1892 (jaargang 25, nr. 1: 1-2)). Niet voor niets was oprichter Henri Bogaerts in 1877 al onderscheiden met een zilveren medaille in de afdeling 'Graphische Kunsten' op de Tentoonstelling voor Kunst toegepast op Nijverheid in Amsterdam. De eerste gravures waren afbeeldingen van voorname personen uit de katholieke kringen en personen of taferelen uit de actualiteiten. De gravures waren van zulke mooie en universele kwaliteit dat zelfs de Amerikaanse kardinaal James Gibbons na zijn bezoek aan Nederland in 1895, zich bewogen voelde zijn waardering mee te delen aan de redactie: "Ik kan geen oordeel geven over de inhoud van het periodiek, daar ik het Nederlandsch niet machtig ben. Maar ik bewonder de sierlijkheid en het aantrekkelijke karakter der platen, die uw blad tot een welkome bezoeker bij de gelovigen moet maken" (Hottinga, 2000: 40).

Vanaf 1905 begon ook de foto echt zijn intrede te maken in het blad. In eerste instantie is dat met name ter ondersteuning van de tekst of als simpele illustratie, maar later begonnen de foto's een steeds grotere rol op te eisen. De foto's namen toen de plaats van de tekst in, terwijl de tekst werd teruggebracht tot een foto-onderschrift. Onder invloed van concurrerende media zoals *De Prins* en *Het Leven* werden er vanaf de veertigste jaargang in 1907 ook steeds vaker foto's gepubliceerd van zowel katholieke als niet-katholieke onderwerpen. Naast jubilea, vergaderingen, feesten en openingen zagen we nu ook foto's vanuit het voetbalstadion (Hemels & Vegt, 1993: 268).

In 1910 werd de exploitatie van de *Katholieke Illustratie* overgenomen door NV Drukkerij De Spaarnestad (het blad zou pas in 1930 volledig in de handen van De Spaarnestad vallen (Hottinga, 2000: 84)). Toenmalige hoofden Schiphorst en Van der Griendt kondigden aan dat zij de bedoeling hadden het tijdschrift tot een echt familieblad te maken, geschikt voor alle rangen, standen en leeftijden. Vanaf dat moment gaf het tijdschrift een breder beeld en kijkt het verder dan haar

katholieke kern. De roomse signatuur bleef bestaan, maar werd nu op een meer diverse manier uitgedragen. Los van het verspreiden en getuigen van het katholieke geloof had de *Katholieke Illustratie* namelijk nog twee belangrijke doelen na te streven: ontspanning en onderwijs. Uit dit oogpunt besteedde het tijdschrift steeds meer aandacht aan actualiteiten, interessante personen, tentoonstellingen, wetenschap, techniek, statistiek, handel, industrie, landbouw en geschiedenis. Ook waren er regelmatig bijdragen op het gebied van kunst, muziek en literatuur. Later werd er zelfs over het theater en zelfs over films geschreven. Daarnaast bleef 'ontspanning' een belangrijk onderdeel van de invulling van het tijdschrift. De *Katholieke Illustratie* bevatte feuilletons, korte verhalen, novellen, schetsen, reisverhalen en poëzie en wijdde vanaf de jaren dertig ook ruimte aan humoristische content.

Net als tijdens de Frans-Duitse Oorlog en de Boerenoorlog, besteedde de *Katholieke Illustratie* tussen 1914 en 1918 uitgebreide aandacht aan de Eerste Wereldoorlog, met tekst en foto's over het globale conflict. Vooral de strijd in België stond hierbij in de spotlights (Hottinga, 2000: 68).

In de jaren dertig verschenen de eerste kleurenafbeeldingen in de *Katholieke Illustratie*. Dit betrof toen meestal reproducties van schilderijen en tekeningen en was vaak beperkt tot één of enkele pagina's, aangezien het drukproces erg kostbaar was. Deze afbeeldingen en reportages beeldden nieuwswaardige gebeurtenissen af, maar waren ook vaak van een meer thematische aard, met reportages over steden en dorpen, seizoenen en zelfs buitenlandse bestemmingen. Ondanks het feit dat de jaren dertig een periode van crisis en dreiging was, is deze tijd ook de periode van de grootste bloei van de *Katholieke Illustratie* geweest. De katholieke bevolking bleef trouw aan 'haar' blad en het aantal abonnees bleef toenemen (Hottinga, 2000: 102-15). Ondanks het feit dat haar lezers vooral uit de katholieke zuil afkomstig waren, hoeft echter niet gedacht te worden dat de *Katholieke Illustratie* een suf of ouderwets kerkblaadje was. Het tijdschrift bleef innoveren en liet zich in haar vormgeving in de jaren dertig inspireren door eigentijdse kunststromen, waaronder de 'Bauhaus' en 'Nieuw Zakelijke' ideeën. Mogelijk had de gerenommeerde en modern denkende vormgever Moholy-Nagy* hier een vinger in de pap. Het Engelse tijdschrift *International Textiles* werd door hem vormgegeven en werd in Nederland door De Spaarnestad gedrukt (Baars, 2012).

Logischerwijs kwam aan het einde van de jaren dertig de dreigende nieuwe wereldoorlog centraal te staan met berichtgeving over de mobilisatie, de Duitse inval en de bezetting. In 'Onze oorlogskroniek van Zondag tot Zondag' werd de lezersschare van dag op dag op de hoogte gehouden van de status van de oorlog. Op 26 maart 1942 verscheen het voorlopig laatste nummer en werd de productie van het tijdschrift stilgelegd (130). Direct na de bevrijding werd de uitgeverij onder de loep genomen door de commissie van perszuivering, mede omdat de redacties door hun relatief 'brave' houding richting de bezetter nog tot in de oorlog door mochten werken. Op 6 juni 1946 kwam het eerste naoorlogse nummer van de *Katholieke Illustratie* uit. Vanwege de bindende overheidsvoorschriften en beperkte technische middelen kon het bladen in de eerste periode slechts eens per twee weken verschijnen in teruggebrachte omvang (Hemels & Vegt, 1997: 595). Ondanks de initiële papierschaarste bestond de inhoud van de *Katholieke Illustratie* in 1946 weer uit rijk geïllustreerde reportages en artikelen. Vanaf de tweede helft van 1948 kon het blad weer wekelijks verschijnen met een omvang van 24 pagina's per nummer. In 1949 werd dit aantal zelfs uitgebreid naar 32 (596). Zo was er weer meer ruimte voor de diverse rubrieken en kon er vanaf dat moment

* Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) was een Hongaarse schilder, ontwerper, typograaf, fotograaf, filmmaker en theoreticus. Tussen 1920 en 1923 was hij als schilder actief in Berlijn. Van 1923 tot 1928 was Moholy-Nagy onder diverse aanstellingen werkzaam aan het Bauhaus (eerst in Weimar, later in Dessau). Hij vervolgde zijn carrière in Berlijn, waar hij zich meer op fotografie, film en typografie ging richten. Hij woonde in 1934 één jaar in Amsterdam en werkte tussen 1935 en 1937 als 'art advisor' in Londen (onder andere dus voor *International Textiles*). Van 1937 tot zijn dood in 1946 woonde Moholy-Nagy in Chicago waar hij directeur was van het 'New Bauhaus' en later een eigen 'School of Design' opende (Alley, 1981: 531).

ook meer aandacht besteed worden aan populaire cultuur en film. Ondanks de veranderingen in de jaren vijftig bleef het blad zijn katholieke signatuur duidelijk uitoefenen over de artikelen en fotoreportages. De jonge lezers van de *Katholieke Illustratie* werden bediend met geïllustreerde vervolgverhalen en strips zoals 'Kuifje' en de 'Avonturen van de hond Bessy'. Voor de vrouwen waren er beschrijvingen van handwerkmodellen. Hoewel de waardering voor fotografie ook al in de jaren dertig aan het groeien was, kon de foto, dankzij verbeterde reproductie- en drukprocessen pas in de jaren vijftig steeds meer naar de voorgrond te treden in de geïllustreerde tijdschriften. Naast materiaal van de eigen fotografen verschenen er nu foto's van bekende binnenlandse fotografen als Kryn Taconis, Ed van der Elken, Louis van Paridon, Martien Coppens en Kees Pot; en worden er ook platen gepubliceerd van internationale fotografen als Yousoef Karsh, Henri Cartier-Bresson en Marc Riboud (Hottinga, 2000: 150).

In de jaren zestig begonnen de zaken echter te veranderen. Terwijl de verzuilde structuur van de samenleving langzaam begon af te brokkelen en zelfs de Katholieke Kerk zelf open begon te staan voor vernieuwingen, leek de *Katholieke Illustratie* krampachtig vast te willen houden aan de traditionele normen en waarden. Hoewel hoofdredacteur Albert Welling in het nummer ter viering van het honderdjarig jubileum in 1966 nog hoopvol richting de toekomst keek, kon de katholieke formule niet veel langer standhouden. Daarnaast was drukkerij De Spaarnestad inmiddels opgegaan in VNU en was de katholieke geest dus ook al uit de uitgeverij verdwenen. Vanaf 1968 ging de *Katholieke Illustratie* verder als de *Illustratie* en werd de katholieke signatuur naar de achtergrond gedrukt. De inhoud bestond nu voornamelijk uit artikelen, reportages en fotoreportages over diverse seculiere onderwerpen als televisie, vrije tijdsbesteding, sport, nieuws en actualiteiten.

Dit nieuwe imago bleek echter niet succesvol genoeg. Wegens stijgende kosten en een tegenvallend aantal abonnementen werd de uitgave van de *Illustratie* stopgezet. Wat over was van de *Illustratie* gaat samen met de redactie van weekblad de *Revue* en vormde zo de *Nieuwe Revu*. Het (noodzakelijke) samengaan van hun voormalige vlaggenscheppen maakte de fusie tussen De Spaarnestad en de Geïllustreerde Pers (de voormalige uitgever van *Revue*) weer een stukje completer (Hemels & Vegt, 1997: 598).

A2.2 Panorama

"Een geïllustreerd weekblad is heel iets anders dan een soort veredelde krant. Een weekblad als PANORAMA is geen slimme verzameling feiten en foto's, afgedrukt op nobel papier. Een goed geïllustreerd tijdschrift heeft een geheel eigen benadering van de maatschappij waarin wij leven: een nieuwe visie, een oorspronkelijke blik, een soms schrijnende en soms betoverende kijk op de wereld die ons omringt."

(Vermeulen, 1970)

Geïllustreerd tijdschrift de *Panorama* werd opgericht in 1913 en was in haar ontstaan nauw verbonden aan de doorbraak van het nieuwe koperdiepdrukprocedé. Op reis in Duitsland maakte A.W. Frentzen, directeur van uitgeverij Sijthoff, kennis met deze nieuwe techniek en raakte hij vastbesloten deze naar Nederland te halen, om ook hier grotere beeldkwaliteit te introduceren in de gedrukte pers. Het lukte hem niet om de diepdrukkerij onder te brengen in zijn uitgeverij, maar hij droeg wel bij aan de oprichting van de NV. 'De Nederlandse Rotogravure Maatschappij'. Vanaf 1913 nam zij het nieuwe blad de *Panorama* op haar persen, welke vervolgens door Sijthoff aan de man werd gebracht. Voor een belangrijk deel bestond de *Panorama* dan ook uit beeldmateriaal, wat dankzij de koperdrukmethode snel en gedetailleerd gedrukt kan worden. Foto's worden in de opmaak dus centraal gezet. Het blad streefde er naar de actualiteiten in de wereld illustratief te berichten, met

foto's, paginagrote portretten en fotocollages over belangrijke personen, gebeurtenissen, rampen, ongelukken, conflicten, steden, kunst, mode, feesten en sport (Hemels & Vegt, 1993: 349).



Afbeelding 10. Vroege cover Panorama - 1913

Tijdens de Eerste Wereldoorlog werd gekozen het blad twee keer per week uit te geven, om zo de lezers zo vaak mogelijk over de nieuwe ontwikkelingen in te lichten. Deze slimme beslissing leverde het blad veel nieuwe abonnees op. Het blad stond in die periode vrijwel compleet uit nieuws van het front, foto's van het conflict en kaarten van de oorlogsgebieden.

Na de ernst van de Grote Oorlog werd er meer ruimte vrijgemaakt voor ontspanningsrubrieken, humor en huishoudelijke artikelen. Tevens werd er ook aandacht besteed aan de opkomst van de cinema.

Na de overname van de *Panorama* door Drukkerij De Spaarnestad in 1929 kreeg het blad meer regionale content, door het onderbrengen van de lokale Spaarnestad-uitgaven *De Stad Amsterdam*, *Groot Rotterdam*, *'s-Gravenhage in Beeld*, *Ons Land*, *Ons Zuiden* en *Ons Zeeland*. Het algemene *Panorama*-deel werd dan gevuld met foto's uit binnen- en buitenland, geïllustreerde reportages en artikelen over landen en volken, bekendheden en memorabele gebeurtenissen, stukken over films en literatuur en een damesrubriek met huishoudelijke zaken, recepten, opvoedtips en mode. Met het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog verdwenen de lokale pagina's echter weer en gaat *Panorama* door als uniform blad. De onderwerpkeuze werd nu echter voor een deel bepaald door de bezetters. Toch bleef het blad populair en weet het bovendien te profiteren van het wegvallen van concurrent *Het Leven* (1941). Waar *Panorama* voor de oorlog 270.000 abonnees telde, kwamen er daar in de oorlog nog meer lezers bij (Zweers & Luijendijk, 1993: 32). Pas in september 1944 legde De Spaarnestad de persen van de *Panorama* stil (Hemels & Vegt, 1993: 350). De reden voor het feit dat het blad zo lang door mocht gaan, was het feit dat de *Panorama* bewust geen politiek standpunt in nam en weinig verzet gaf tegen de invloed van de bezetter. Voor deze houding moest het blad zich dan ook verantwoorden na de bevrijding. Nadat de redactie door de Commissie voor de Perszuivering

onder de loep was genomen, mocht het in 1946 haar werkzaamheden weer voortzetten. In beperkte omvang verscheen op 7 juni 1946 het eerste naoorlogse nummer van *Panorama*. Hoewel de pagina's gelimiteerd waren, was het blad toch weer rijk geïllustreerd en was de brede diversiteit aan onderwerpen terug. Wel werd er in het eerste nieuwe jaargang vooral nog teruggekeken op de oorlog (Hemels & Vegt, 1997: 854-855).

Vanaf 1949 werd er in *Panorama* steeds meer aandacht besteed aan sport. In de jaren vijftig groeide de sportverslaggeving uit tot een essentieel onderdeel van het tijdschrift, met verslagen van wedstrijden, columns over sporters en artikelen over sportachtergronden. Belangrijk werden ook de reisrubriek, de lezersrubriek en de fotorubriek 'Panorama van het wereldnieuws', met foto's van bizarre, opmerkelijke en actuele gebeurtenissen en platen van binnen- en buitenlandse bekendheden. *Panorama* bleef zich profileren als een familieblad onder het mom 'voor ieder wat wils.' In de jaren vijftig begon men echter te sleutelen aan de formule en wilde hoofdredacteur Wouter Stuifbergen, met assistentie van chef-redacteur Gerard Vermeulen, het blad een pittiger karakter geven. Stuifbergen vroeg zijn redacteurs verhalen meer te dramatiseren. Toen Vermeulen in 1961 de teugels als hoofdredacteur over nam van Stuifbergen, zette hij deze trend door en vormde hij *Panorama* om tot een meer volwassen weekblad met meer moderne en kritische inhoud. Hierbij werd veel gekeken naar toonaangevend buitenlandse publicaties zoals *Life*, *Look*, *Stern* en *Paris Match*. Samen met artdirector Hans Duco, nam Vermeulen ook de stijl en lay-out op de schop. De verhalen van *Panorama* werden een begrip en de 'Panorama-fotografie' begon bekendheid te verwerven vanwege haar originaliteit, journalistieke kwaliteit en kunstzinnigheid (857). Het tijdschrift volgde en beschreef de grote maatschappelijke veranderingen van de jaren zestig op een succesvolle manier en bereikte een breed publiek. Zo ging *Panorama* in op de ontzuiling, de seksuele revolutie en de komst van gastarbeiders. Naast dat het blad een meer uitgesproken stijl nastreefde, begon de inhoud ook steeds pikanter te worden. In de loop van de jaren zestig begon vrouwelijk naakt een steeds groter onderdeel te vormen van het blad en heeft het definitief haar "voor ieder wat wils" motto in de steek gelaten. Hoewel de oplagecijfers lange tijd nog bleven stijgen en Vermeulen daarom de vrije hand mocht behouden, kwam de hoofdredacteur aan het einde van de jaren zestig toch onder vuur te staan en begon het lezersaantal zorgwekkend te dalen. Vanaf 1971 keerde het blad terug naar een meer kuise formule, waarmee zij haar lezersschare weer zag toenemen (859).

Vermeulen trad in 1977 af als hoofdredacteur en werd opgevolgd door Jan Heemskerk. De sfeer op de redactie verslechterde en de oplagecijfers, die tot het midden van de jaren zeventig bleven stijgen, begonnen hard te dalen. Na een conflict met de directie van De Spaarnestad werd Heemskerk in 1981 ontslagen en werd John Dreiskens aangesteld als nieuwe hoofdredacteur. Onder zijn leiding werd *Panorama* meer sensatiegericht en kwam het vrouwelijk naakt weer in de spotlights te staan (860). De harde aanpak, puur gericht op 'scoren', schaadde het imago van het blad, dat nu door velen als een schim van haar voormalige zelf werd beschouwd. Het blad heeft, juist door haar vermogen om haar formule aan te passen, echter altijd het hoofd boven water gehouden en ligt tot op de dag van vandaag nog steeds in de schappen.

A2.3 Libelle

De eerste uitgave van de *Libelle* verscheen op 13 april 1934 onder beheer van de NV Uitgeverij. Het tijdschrift richtte zich op de (huis)vrouw en wisselde daarin praktische informatie af met ontspanning en vermaak. Elke week bracht het blad het laatste nieuws op modegebied; deelde ze kledingtips uit; verschaftte ze handwerkpatronen en recepten; en bood ze ruimte voor correspondentie en interactie. Het blad bewoog mee met de seizoenen en paste haar inhoud aan op het jaargetijde en belangrijke feestdagen. Zo betekende december cadeautjes en feestmaaltijden en stond het voorjaar

bijvoorbeeld voor een frisse start en schoonmaaktips. Het blad probeerde haar groep van vrouwelijke lezeressen zo divers mogelijk te bedienen, met onderwerpen van vakantieplanning en vrijetijdsbesteding tot schoonheidstips, kinderverzorging en kamerplantenonderhoud. Verder waren er korte verhalen, gedichten, feuilletons en stukken over films en bekendheden en andere hobby's. Net als in andere geïllustreerde tijdschriften speelde fotografie een belangrijke rol. Onder het kopje 'Varia' stonden wekelijks foto's, voorzien van onderschrift, van allerlei nieuwswaardige gebeurtenissen, personen en thematische onderwerpen. Er was vaak aandacht voor het Nederlandse koningshuis, maar ook voor koninklijke families buiten de grenzen. De populaire rubriek 'Libelle-cocktail' bood ruimte aan het dagelijks leven van de huisvrouw. Toch kon ook *Libelle* de dreigende oorlog niet negeren en kwam het blad vanaf 1939 voor een belangrijk deel in het teken te staan van de mobilisatie, de Duitse oorlogshandelingen en de uiteindelijke bezetting van Nederland. Tijdens de bezetting paste *Libelle* haar inhoud aan en probeerde ze haar lezeressen zo goed mogelijk bij te staan met praktische tips om het leven tijdens de bezetting te vergemakkelijken. Geen uitgebreide feestrecepten dus meer, maar minimalistische maaltijden onder de kop 'Wat schaft de pot'. Geen modeactualiteiten uit Parijs, maar tips over het maken van nieuwe kleren uit oude kledingstukken. De praktische insteek van *Libelle* leverde het blad, zelfs in oorlogstijd, veel succes. Waar de oplage van het blad op 10 mei 1940 nog 297.276 bedroeg, bereikte het nummer van 15 september 1944 een oplage van 394.666 (*Libelle*, 1946 (jaargang 12, nummer 1, p2)). Dit had natuurlijk ook te maken met het feit dat veel concurrerende bladen, waaronder *Margriet*, toen niet meer verschenen. Ook bij *Libelle* sloeg de papierschaarste echter toe en werd de uitgave van het blad onder Duitse dwang in september 1944 stopgezet (Hemels & Vegt, 1993: 290-291).

Als *Libelle* op 8 maart 1946 voor het eerst na de oorlog weer verschijnt, doet zij dit nu onder de vlag van Drukkerij De Spaarnestad, die het blad overgenomen heeft van NV Uitgeverij. Net als veel andere bladen verscheen het tijdschrift in eerste instantie in gelimiteerde omvang en kwam het slechts eens in de twee weken uit. Wel keerde het terug naar haar vooroorlogse inhoud, met ontspannende bijdrages in combinatie met praktische informatie. De artikelen draaiden, met overdenkend karakter, vaak om het leven en de taken van de vrouw. Dit werd vaak gedaan aan de hand van een praktische situatieschets, zoals een verhaal over een gesprek tussen twee vriendinnen (Hemels & Vegt, 1997: 648-649). De rubriek 'Libelle-cocktail' werd sinds 1951 ingevuld door Scheherazade (Miep Racké-Noordijk). Met haar reislustige en ondernemende instelling groeide zij uit tot een icoon binnen de redactie en raakte de cocktail onlosmakelijk aan haar verbonden. Een van de meest opmerkelijke bijdragen van haar hand was haar uitgebreide verslag over een reis naar het door oorlog verscheurde Vietnam, welke uitgebreid van foto's werd voorzien door Spaarnestad-fotograaf Henk Hiltermann, die haar vergezelde op haar reis naar Zuid-Oost Azië. Het verhaal werd over diverse nummers uitgespreid en wist vele lezeressen aan te sporen geld bij te dragen aan een humanitaire hulpactie (*Libelle*, 1967 (jaargang 31, nummer 28, 29, 30)).

Op 16 december 1967 ging katholiek damesblad *Beatrijs*, tevens een Spaarnestad-uitgave, op in *Libelle* (Hemels & Vegt, 1997: 651). Het weekblad *Beatrijs* was in 1939 opgericht als damesblad met een duidelijke katholieke signatuur. Na de oorlog bleef De Spaarnestad het blad uitgeven als de meer religieuze oudere zus van *Libelle*, maar met de ontzuiling van de samenleving in de jaren zestig verloor de *Beatrijs* te veel lezers om nog door te kunnen gaan.

In het begin van de jaren zeventig probeerde de *Libelle* zich een nieuw imago aan te meten en het tijdschrift om te vormen van vrouwenblad naar een meer algemeen informatief tijdschrift met meer aandacht voor actualiteiten, politiek en de opkomende emancipatiegolf. Uit de dalende oplages en tegenvallende advertentieopbrengsten bleek echter dat de nieuwe koers niet omarmd werd door het publiek. De redactie besloot dan ook snel om de oude formule terug te halen en de politiek,

hippietaal en dolle mina's weer in te ruilen voor de populaire en vertrouwde content die het blad tot comfortabele vriendin van haar lezeres maakte (652). Aan deze opzet is het blad sindsdien trouw gebleven. In 1990 beschrijft hoofdredactrice Els Loesberg de *Libelle* dan ook als "de vriendin die naast je zit. De toon waarop we de lezeres aanspreken is heel belangrijk. Positief, open, helder, rechtstreeks, met veel herkenning. De lezeres moet zichzelf herkennen in *Libelle*, zich erdoor aangesproken voelen."

A3. Conversatiemodellen

‘De Fotograaf’

Werkzaamheden bij Spaarnestad

- Wat is uw geboortjaar en uw opleidingsachtergrond?
- Hoe en wanneer bent u bij Spaarnestad/VNU terecht gekomen?
- Waar uit bestonden en bestaan uw werkzaamheden bij Spaarnestad/VNU?

Fotografie

- Hoe bent u begonnen met fotografie?
- Wanneer bent u aan de slag gegaan als professionele fotograaf?
- Heeft u een eigen stijl in fotograferen?
- Zijn er fotografen of fotografische stijlen die u als voorbeeld nam?

Organisatie Spaarnestad

- Hoe groot was de invloed van de hoofdredacteur?
- Hoe groot was de invloed van de opmaker of artdirector?
- Verschilde dit per blad?
- Werden er specifieke eisen gesteld aan de foto's?
- Verschilde dit per blad?
- Waren er overkoepelende 'Spaarnestad richtlijnen' betreft foto's?
- Was er verschil in aanzien tussen de verschillende publicaties?
- Hoe was de collegiale sfeer binnen de uitgeverij?
- Hoe waren de verhoudingen tussen fotografen en schrijvende journalisten?
- Wat waren de praktijken rondom naamsvermelding voor de fotografen? (wat vond u daar van?)
- Was er rivaliteit tussen fotografen die voornamelijk werk deden voor bepaalde publicaties?
- Was er rivaliteit tussen studiofotografen en fotografen van de buitendienst?
- Hoe werd u ontvangen bij Spaarnestad?
- Hoe groeide u in de organisatie?
- Hoe keek u aan tegen freelance fotografen?
- Waren er beroemde fotografen die voor u als voorbeeld golden?

Spaarnestad foto's

- Wat zijn bijzondere elementen van Spaarnestad foto's? (onderwerp, thema, techniek, compositie)
- Hoe verhouden Spaarnestad foto's zich tot reguliere persfoto's?

Fusie met GP tot VNU

- Wat weet u van de fusie van Spaarnestad met de Geïllustreerde Pers in VNU?
- Wat heeft u er zelf van meegemaakt?
- Wat is er allemaal veranderd in de organisatie na deze overgang?
- Waar kwamen de fotografen te zitten na overgang in VNU? Nog in gebouw met normale redacties, of alleen in aparte studio's zoals die in Bentveld?
- Hoe snel werd het fenomeen 'fotograaf in vaste dienst' afgebouwd?

'De artdirector / fotoredacteur'

Werkzaamheden bij Spaarnestad

- Wat is uw geboortjaar en uw opleidingsachtergrond?
- Hoe en wanneer bent u bij Spaarnestad/VNU terecht gekomen?
- Waar uit bestonden en bestaan uw werkzaamheden bij Spaarnestad/VNU?

Organisatie Spaarnestad

- Waarom koos Spaarnestad er voor om vaste fotografen in dienst te nemen?
- Wat was de positie of status van fotografen binnen De Spaarnestad?
- Welke kwalificaties had een fotograaf nodig om aan de slag te gaan bij Spaarnestad?
- Was je beter af als fotograaf bij de Spaarnestad of bij een andere werkgever of als freelance fotograaf?
- Was er sprake van concurrentie of competitie tussen fotografen binnen de organisatie of met fotografen buiten de organisatie?
- Gingen Spaarnestad-fotografen vaak naar het buitenland?
- Hoe groot was de invloed van de artdirector?
- Hoe groot was de invloed van de hoofdredacteur?
- Verschilde dit per blad?
- Werden er specifieke eisen gesteld aan de foto's?
- Verschilde dit per blad?
- Waren er overkoepelende 'Spaarnestad richtlijnen' betreft foto's?
- Was er verschil in aanzien tussen de verschillende publicaties?
- Hoe was de collegiale sfeer binnen de uitgeverij?
- Hoe waren de verhoudingen tussen fotografen en schrijvende journalisten?
- Was er rivaliteit tussen fotografen die voornamelijk werk deden voor bepaalde publicaties?
- Was er rivaliteit tussen studiofotografen en fotografen van de buitendienst?
- Hoe waren de verhoudingen tussen fotografen en opmakers, artdirectors en redacteurs?
- Wat waren de praktijken rondom naamsvermelding voor de fotografen? (wat vond u daar van?)
- Hoe werd u ontvangen bij Spaarnestad?
- Hoe groeide u in de organisatie?
- Hoe keek u aan tegen freelance fotografen?

Spaarnestad foto's

- Wat zijn bijzondere elementen van Spaarnestad foto's? (onderwerp, thema, techniek, compositie)
- Hoe verhouden Spaarnestad foto's zich tot reguliere persfoto's?

Fusie met GP tot VNU

- Wat weet u van de fusie van Spaarnestad met de Geïllustreerde Pers in VNU?
- Wat heeft u er zelf van meegemaakt?
- Wat is er allemaal veranderd in de organisatie na deze overgang?
- Waar kwamen de fotografen te zitten na overgang in VNU? Nog in gebouw met normale redacties, of alleen in aparte studio's zoals die in Bentveld?
- Hoe snel werd het fenomeen 'fotograaf in vaste dienst' afgebouwd?



SPAARNESTAD-FOTOGRAFEN: BROODFOTOGRAFEN OF UNIEKE BEELDKUNSTENAARS?

Een onderzoek naar de fotografie van uitgeverij De Spaarnestad tussen 1910 en 2000

MASTER THESIS - TOM VAN DER LINDEN

MEI 2013, ROTTERDAM