



XYZ FOTOGRAFIE

TWEEMAANDELIJKS TIJDSCHRIFT
■ BIMONTHLY MAGAZINE ■

Maart - April 1985 Nummer 11 Prijs :
100 BF. Abonnement 6 nummers : 500 BF.
In dit nummer : Sergio Purltell, Martin Parr,
Michel Vandestorme, Belle Vue, Juul
Vandevelde, 10 Jaar Paule Pia. V.U. : Carl
De Keyzer, Brabantdam 110 9000 Gent Tel.
091/240776. Copyright Galerie XYZ Gent.
VZW XYZ Fotografie ISSN 0772-697X.

REDAKTIONEEL

Aangezien het grote nieuws voor veel mensen geen nieuws meer is kom ik nu in het kort, later grondiger, voor de dag met de nieuwe XYZ plannen. Naast het reeds gemelde feit van de oprichting van VZW XYZ kan ik u met vreugde melden dat de galerie of misschien beter het XYZ-FOTOGRAFIE CENTRUM aan een gevoelige uitbreiding toe is. Zonder deze keer over de meer ideologische basis te spreken kan ik die uitbreiding schetsen aan de hand van enkele praktische veranderingen. Deze zijn o.a. vergroting van de expositieruimte (x3), ruimte voor lezingen, workshops en projecties en een verdubbeling van het aantal bladzijden van het tijdschrift (65), driemaandelijks.

De opening is voorzien voor begin september maar het eerste officiële gebruik van de ruimtes, waar nu koortsachtig aan gewerkt wordt, heeft plaats met de workshop van Martin Parr die in de nieuwe lezing-zaal zal doorgaan. (Voor die workshop zijn nog altijd plaatsen vrij.)

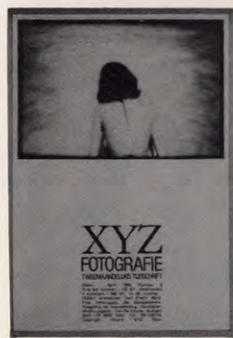
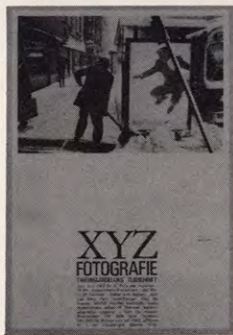
Tot slot een korte maar belangrijke mededeling. XYZ zoekt dringend vertalers (N-E, E-N) voor de artikels in het tijdschrift. Kandidaturen : Galerie XYZ.

Voor mei-juni worden Heiner Blum (W-D), Stephen Sack (USA) en Mark Hoflack (B) verwacht.

Tot ziens.

Carl De Keyzer

BRADERIE XYZ



De eerste jaargang van XYZ-FOTOGRAFIE (6 nummers) is nu te verkrijgen aan de braderie-spotprijs van 349 BF.

Doe uzelf of iemand anders een plezier en kom langs. Wat u niet in onze etalage vindt, vind u binnenin !

UITNODIGINGEN

SERGIO PURTELL
MICHEL VANDE STORME
28/2 tot 27/3/85
OPENING : DO/THU 28/2/1985
om/at 20.30u. PM.

MARTIN PARR
28/3 tot 1/5/85
OPENING : DO/THU 28/3/1985
om/at 20.30u. PM.
De fotograaf is aanwezig.
The photographer will be present.

GALERIE XYZ IS OPEN OP WOENSDAG, VRIJDAG EN ZATERDAG VAN 13 TOT 18 UUR.
GALERIE XYZ IS OPEN ON WEDNESDAY, FRIDAY, SATURDAY FROM 13 UNTIL 18 PM.

SERGIO PURTELL

Volgens mij bestaan er duidelijke verbanden tussen mijn werk en dat van voorgangers (ik denk dan bijvoorbeeld aan Bresson en Kertesz.) Nog duidelijker is het feit dat de fotografie rond de eeuwwisseling op hield in een vacuüm te opereren (de laatste «kluizenaar» was de Franse fotograaf Atget) en met het ontstaan van de geschiedenis van het medium is de lineaire opeenvolging van stijlen en invloeden sinds die periode duidelijk geworden.

Een van deze invloeden is het overschilderen van foto's of vv., afhankelijk van het standpunt waarop de kijker zich plaatst. Fotografie is verbonden met schilderkunst, ze delen een historische band, niet noodzakelijk op plastisch vlak maar ook in termen van stijlen en motieven of pastiches op genres. Ik stel voor fotografie op dit punt te beschouwen als een medium met een onafgebroken historisch gewicht, gelijk aan dat van de schilderkunst, niet in de lengte van zijn bestaan maar in zijn volharding. Dit genuanceerder interpretatieniveau maakt het kijken tot een grotere uitdaging, het doet beroep op de individuele kijker om iets bij te dragen tot het beeld.

Het is niet gemakkelijk geweest iets over deze foto's te schrijven. Voor sommigen onder ons is het ingewikkeld de betekenis van de dingen te vatten, ofschoon die vaak voor het grijpen ligt. Nog moeilijker is het evenwel te proberen bepaalde ideeën te ontwarren en in letterlijke vorm weer te geven. Dat is nochtans wat ik, hoe onbeholpen ook, beoog. Sinds tien jaar ben ik verwickeld in een relatie met dit medium, met zijn goede en slechte dagen overigens, zoals in alle relaties.

Eén ding heb ik echter geleerd : ofschoon mijn werk veranderd is qua vormgeving is de inhoud vrijwel dezelfde gebleven.

Alle hier getoonde foto's zijn gemaakt met een 6 x 9 rolfilm-kamera en op sommige plaatsen gebruikte ik een invulflits. Een voor de hand liggende reden voor het overschakelen van 35 mm op 6 x 9 is de beschrijvende kwaliteit : 35 mm is lyrisch in zijn capaciteit tot weergave maar ook ruwer in vergelijking met de meer bedachtzame en analytische weergave van de 6 x 9. Op dit moment dat ik het bekoorlijke van de 6 x 9 ontdekte, zag ik ook dat de vorm van de beelden ogenschijnlijk eenvoudiger werd, en dit door de aard van de ka-

mera - groter en plomper - en de reductie van 36 beelden met de 35 mm kamera tot 18. De beelden konden treffend zijn en tegelijkertijd vol suggererende eenvoud. Het kader werd strakker en het onderwerp kon krachtiger worden vastgelegd. De beelden werden nuchterder maar verloren geenszins de zin voor evenwicht en detail. Een andere ontdekking was hoe sensueel deze kamera licht kon weergeven op huid, de figuren leken wel gebeeldhouwd uit een «chiaroscuro» waarmee ik, in plaats van de schaal van zwart naar wit te verdichten, probeerde dit effect uit te breiden, zodat het beeld een illusie van doorzichtigheid zou verkrijgen.

Het is niet toevallig dat sommige figuren in mijn foto's op Griekse beelden gelijken. Ik denk bijvoorbeeld aan Pergamum en Apollonius. Ik studeerde gedurende drie jaar architectuur voor ik mij op de fotografie wierp. Door de observatie van de klassieke Griekse architectuur en skulptuur viel het mij op hoezeer de Grieken meesters waren in het bewerken van steen, hoe ze met steen bereikten wat poëzie of fotografie ook kan, namelijk het simultaan vastleggen van de visuele nuances van het moment en de doorlopende actie, en dit met een verbazende getrouwheid.

Parallel hieraan kan je zeggen dat mijn foto's letterlijk uit licht zijn opgebouwd en eenzelfde kwaliteit bezitten als marmer : hetzelfde delikate en schitterende, het gepolijste. Evenals licht is ook water belangrijk in mijn werk. Water heeft vele eigenschappen. Het heeft bijvoorbeeld een reinigende en levensdragende functie. Licht en water gaan niet steeds samen maar in de zomermaanden horen ze thuis in eenzelfde kontekst. De mensen die in de zomer Zuid-Frankrijk bevolken proberen een toevluchtsoord te vinden ver van de stad, ze smachten naar ruimte en lucht, licht en water. In deze nieuwe habitat wordt het vertrouwde levenspatroon uit de stad terug opgenomen. Op dat moment komen de aangeleerde stadsgedragingen terug naar boven. Vol prikkelend verlangen bezwijken de stadsbewoners voor deze nieuwe zinsbegoocheling en worden slaven van het nieuwe land. Welk een ironie schuilt er in deze vriendelijke en ogenschijnlijke weinig veeleisende oase. In betekenis kan deze echter hetzelfde zinspe-

lige en vaag omliggende karakter hebben als de stad. De verontwaardiging en de pijnlijk dubbele betekenis van weggegooiden schoonheid wordt nogmaals in Eden bevestigd.

Meestal zijn mijn figuren ontlukende teenagers of jonge, wellustige volwassenen. Ze lokken de kijker in de wereld van de foto, op eenzelfde onachtzame manier als de uitgelaten personages van een Balthus.

De verhalende kracht van deze opstelling kan worden toegeschreven aan de sterk mimetische mogelijkheid van de kamera om de wereld te beschrijven en daarbij emoties los te weken ; wat een schok, een opwindend wordt niet ervaren wanneer de kamera de wezenlijkheid van een plaats vastlegt en ze tegelijkertijd opnieuw ontwerpt.

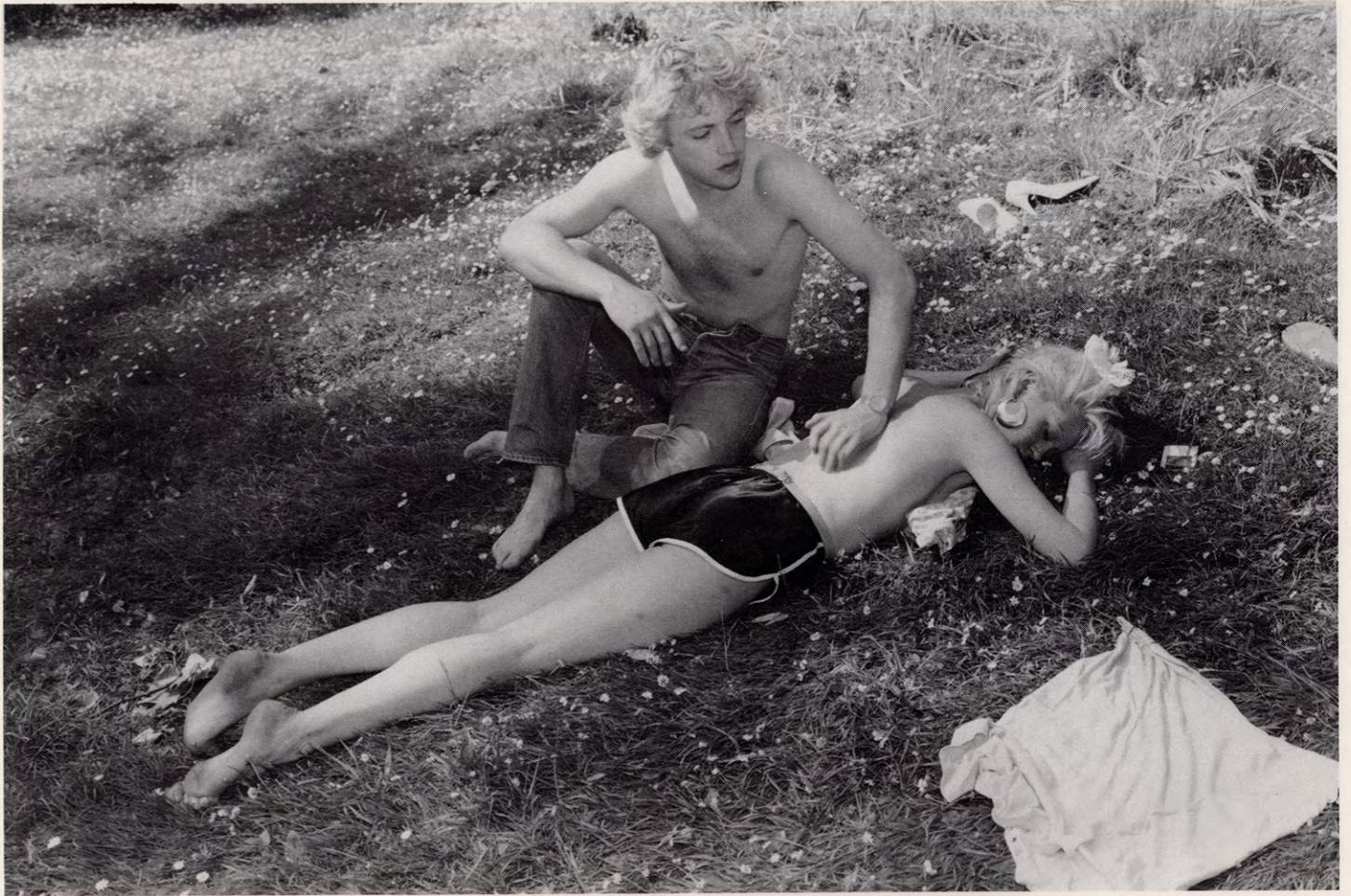
Deze foto's zijn duidelijk van deze wereld. Sommige beelden komen misschien grappig of schertsend over : iedereen mag erin leggen wat hij erin ziet. Eén ding echter moet duidelijk zijn : alhoewel foto's getrouwe weergaven zijn van de realiteit, zijn het nog altijd in de eerste plaats beelden, ficties, tekens, halve waarheden van het moment zelf die enkel de oppervlakte verkennen.

Ik hoop dat mijn foto's een soort van naïviteit bezitten en oog hebben voor de goede dingen des levens, zoals mijn vroeger werk, en dat ze het kinderlijk plezier delen in de ontdekking van de schoonheid van de werkelijkheid.

Voor mij functioneren foto's op twee niveaus : een historisch niveau waarop ik de onmiddellijke invloeden van voorgangers of van de Plastische Kunst kan nagaan, hetzij in vorm, hetzij in mythologie of allegorie, en een tweede niveau, waar de foto's een betekenis dragen, waar ze ons het gevoel van verplaatsing geven, van doorschemerend geweld, van de rolpatronen, de mysteries en geneugten van het leven in een sociale wereld en, niet in de laatste plaats, van een rijke en coherente houding tegenover de ervaringswereld. Maar ik zou echter het liefst hebben dat de foto's in al hun klaarheid voor zichzelf spraken.

Sergio Purcell
Vertaling : Filip De Boeck

REDAKTIE/EDITORIAL STAFF Carl De Keyzer, Dirk Braeckman, Mark Van Roy, LAY-OUT XYZ
VERTALING/TRANSLATION Filip De Boeck, Hilde Meganck, Peter Hertmans, MEDEWERKERS/CONTRIBUTORS
Sergio Purcell, Martin Parr, Belle Vue, Juul Vandevelde, Michel Megancik, Peter Hertmans, PAULIE PIA, Christine de Staercke, Met dank aan de
directie van KASK Gent, HOOFDREDAKTIE/CHIEF EDITOR Carl De Keyzer ADVERTENTIE/ADVERTISING Galerie XYZ
Brabantdam 110 9000 Gent B Tel. 091/240776. ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS Galerie XYZ Carl De Keyzer Brabantdam 110 9000 Gent.
Jaarabonnement (6 nummers) : 500 BF. Openbare instellingen binnenland 650 BF. Subscriptions rates Individuals
(Europe) 650 BF (6 issues)/Institutions (Europe) : 850 BF (6 issues).
BETALINGEN/PAYMENT : Galerie XYZ Carl De Keyzer Brabantdam 110 9000 Gent. Bank KB 440-0210341-20. Payment by check
or Bank Giro (all charges to payer). DRUK/PRINTING : GOFF Gent. COVER PHOTO : Sergio Purcell XYZ FOTOGRAFIE 85
Alle rechten voorbehouden/All rights reserved.



[Mirrored bleed-through text from the reverse side of the page, appearing upside down and mirrored.]



REFLEKTIES OP HET LANDSCHAP

Het is gekend dat de foto's die Ansel Adams maakte van de Yosemite Valley hebben bijgedragen tot de erkenning van het gebied tot natuurreservaat. Het was Adams' bedoeling te laten zien wat er aan ongerepte natuur verloren zou gaan als niet snel werd ingegrepen. Verenigingen voor natuurbehoud gebruikten de foto's in hun pamfletten. Het gebied werd maar net gered voor de oprukkende civilisatie. Aktie geslaagd. Een stukje natuur was behouden en niet in het minst door de magistrale foto's van Adams. Het functioneel gebruik van landschapsfotografie was niet nieuw in de korte geschiedenis van Amerika. Reeds in het midden van de 19e eeuw trokken fotografen als Timothy H. O'Sullivan, William Henry Jackson, Carlton E. Watkins, Andrew Russell en vele anderen westwaarts. In opdracht van de regering, spoorwegmaatschappijen en grondspekulanten inventariseerden deze zogenaamde frontier fotografen de rest van het immense ongekende continent, met het oog op exploitatie. Het was namelijk de bedoeling van de jonge staat haar grenzen te verleggen tot de westkust. Fotografie was dan ook het middel bij uitstek om het terra incognito aan de gestage immigrantenstroom aan te prijzen. Historisch gezien staan de motieven van deze fotografie natuurlijk in schril contrast met de drijfveren van Adams.

Een generatie later was de aanblik van het continent reeds zo drastisch veranderd dat Edward S. Curtis er amper in slaagde de laatste restanten van de indianenkultuur vast te leggen.

De esthetische waarde van de frontier fotografen wordt pas ten volle erkend door de latere geschiedschrijving van de fotografie. In het geval van Ansel Adams echter zijn de foto's naast hun functionaliteit voornamelijk vanuit een esthetisch oogpunt gemaakt. Ook in de landschappen van Edward Weston gaat het onderzoek naar de vorm steeds de bovenhand nemen en gaat allengs de enige norm uitmaken. Weston en Adams hadden daarbij nog een techniek ontwikkeld die hen toeliet zowel wolken als details uit het landschap op één negatief in grijswaarden te vertalen. Voordien had men daar nogal mee geworsteld.

Eadweard Muybridge en andere fotografen van het eerste uur gebruikten aparte «wolkennegatieven» bij het afdrukken, dit omwille van de

beperkte contrastomvang van de natte collodiumplaat. Een probleem dat dankzij de modernere commerciële emulsies niet zozeer meer aan de orde was. (hoewel)

De foto's van Weston en Adams werden om bovenvermelde redenen als maatstaf aangenomen voor de verdere ontwikkeling van de natuurfotografie. De landschapsfotograaf ging op stap. Elke nog overblijvende stek ter wereld werd tot in den treure toe gefotografeerd. De foto's leken alsmeer op elkaar en de zeggingskracht die de vroegere fotografen nog in hun beelden konden leggen verdween. Het engagement maakte plaats voor vormelijk gemiddel.

Landschapsfotografen op hun knieën in de duinen voor een bosje helmgras, een dorre tak in het zand, er steeds nauwkeurig op lettend dat er geen voetsporen of andere tekenen van menselijke aanwezigheid op de foto's te zien waren. Rechtstreekse sporen van de beschaving zijn trouwens nogsteedstaboe in het «genre». De landschapsfotograaf houdt zichzelf aan het lijntje. Het zand van de duinen is hem zeker in de ogen gewaaid. Waarom fotografeert hij het landschap niet zoals het zich voordoet? Onze omgeving ziet er inderdaad niet erg florissant uit. We hebben nogal wat aangericht in onze omgeving en daar wordt liefst niet over gesproken, laat staan gefotografeerd. Foto's dienen over onderwerpen te handelen die mooi zijn om naar te kijken en niet over dingen waar men zich aan ergert of ongemakkelijk door voelt. Het laatste decennium bestaat de tendens om toch het kultuurlandschap als onderwerp te behandelen. Het werk van Robert Adams en Lewis Baltz getuigen van een betrokkenheid, niet alleen met de fotografie maar ook met de evolutie in het sociale landschap. Het kunstmatige landschap: industrie-terreinen, villawijken en woonwagengparken in contrast met restanten van ongeschonden natuur. Hun fotografische stijl verwijst sterk naar de werken van Timothy O'Sullivan. Ze worden dan ook de fotografen van de «New American Frontier» genoemd. Robert Adams: «Het verstedelijkte Westen is vanuit een moreel standpunt gezien een ontmoedigend bewijs dat we onze vrijheid hebben misbruikt. Nochtans is er in het landschap nog steeds een aspect van onverwachte glorie. Over de schrale vlakten en aangetaste gebieden

schijnt nog steeds het licht, net zo mooi als dat geapteerd door O'Sullivan. Aangezien dit licht niet afhankelijk is van onze zorgen blijft het een zekerheid.

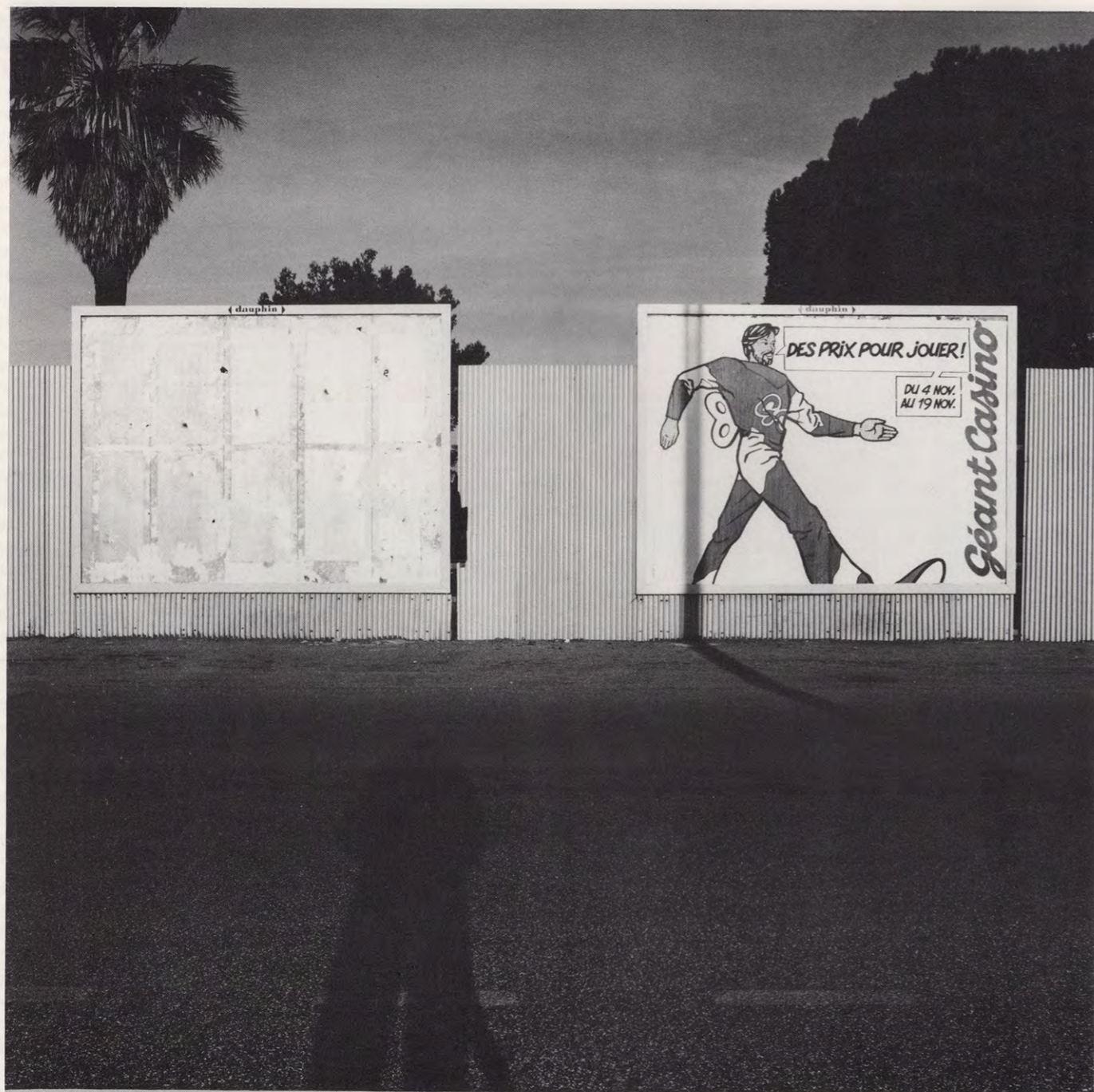
Schoonheid is eeuwig.

MICHEL VANDEN STORME

De foto's van Michel Vanden Storme getuigen van een identieke betrokkenheid met het landschap. Ze gaan over de ingreep van de mens op de natuur en de banaliteit van onze omgeving. Soms laat hij de lelijkheid op een humoristische ondertoon zien dan weer met een strikt uitgekende kadrage of als een moment opname vanuit het standpunt van een voetganger. Maar steeds is de afbraak en lelijkheid van het landschap het centrale thema. Deze foto's werden in 1984 bekroond met de provinciale prijs fotografie van Oost-Vlaanderen. Van Den Storme (geboren te Oudenaarde, 1960) studeerde fotografie aan het St. Lucas instituut en de Koninklijke Academie te Gent.

Belle Vue.





TIEN JAAR PAULE PIA

Tien jaar lang, in een land van kultuurbarbaren, een galerie runnen, kwaliteitsfotografie proberen te promoveren, verwijten naar het hoofd geslingerd krijgen voor alles en nog wat, het lijkt me je dat niet. Paule Pia deed het en ze doet het nog steeds.

Wat men dus ook van deze «grande dame» - zoals ze wel eens genoemd wordt - mag zeggen, ze heeft alleszins de verdienste en de moed gehad als baanbreker een pad te ruimen ter promotie van de «artistieke» fotografie alzo de mallemlen van de fototentoonstellingen in beweging brengend; dat alles op een moment dat bijna niemand in Europa zich daar druk om maakte.

Of dit alles iets heeft teweeggebracht, over het heilige vuur, ontgoochelingen, voetbal, en nog veel meer, hadden we een gesprek met haar.

Marc Van Roy

Een voor de hand liggende vraag, Mevr. Pia, waarom ben je tien jaar geleden met een fotogalerie gestart?

Ja, aan die vraag had ik me natuurlijk verwacht (lacht). Dat is dé vraag, hé. In de eerste plaats omdat ik als beroepsfotograaf niet meer werkte en zodoende kon ik met mijn foto's nergens meer terecht. Voordien had ik een fotozaak waar de mensen mijn werk konden bekijken en soms iets kochten. Ik dacht ook, als dat met mij zo is, wat doen andere fotografen daaraan?

Er waren dan geen fotogalerieën waar men terecht kon. Voor de rest heb ik daar niet zoveel over nagedacht, hoor. Ik ben in feite in het water gesprongen zonder dat ik kon zwemmen. Was dat nu een «coup de génie», een ingeving, een instinct, ik weet het eigenlijk niet. Wel vond ik dat er voor het werk van fotografen geen enkele plaats was in België. Ik vond het dus een niet onaardig idee een galerie op te zetten waar andere fotografen - op dat moment dacht ik al niet meer aan mijn fotografie - hun werk zouden tonen zoals het in een galerie voor traditionele kunsten verloopt.

Dacht je toen ook aan een zekere commercialisering?

Neenee, helemaal niet. Ik wist dat ik het zeer moeilijk zou hebben en zag daar zeker geen lucratieve redenen in, zeker in het begin niet.

Het meest verbazende voor mij was dat, toen ik met mijn man naar Ame-

rika ging, New York en Washington, de idee die ik in België was begonnen uitwerken daar ook net was ontstaan, met de Witkin-gallery bvb. Die man was ons wel ongeveer anderhalf jaar voorop, met dat grote verschil dat hij op korte tijd veel verder stond dan wij in Europa ooit gestaan hebben. Na de start van mijn galerie zag ik tot mijn verbazing dat er ook galeriën bestonden in Amsterdam, Fiolet, Agathe Gaillard in Parijs en de Wilde galerie in Keulen. Dat was alles wat er toen bestond in Europa.

Weet je, in het begin wist ik amper wie Cartier-Bresson was. Ik had tot mijn schande nauwelijks een boek over fotografie in mijn handen gehad. Die tien jaar hebben mij in contact gebracht met het beste van het beste van de fotografie en dat is natuurlijk een enorme verrijking geweest.

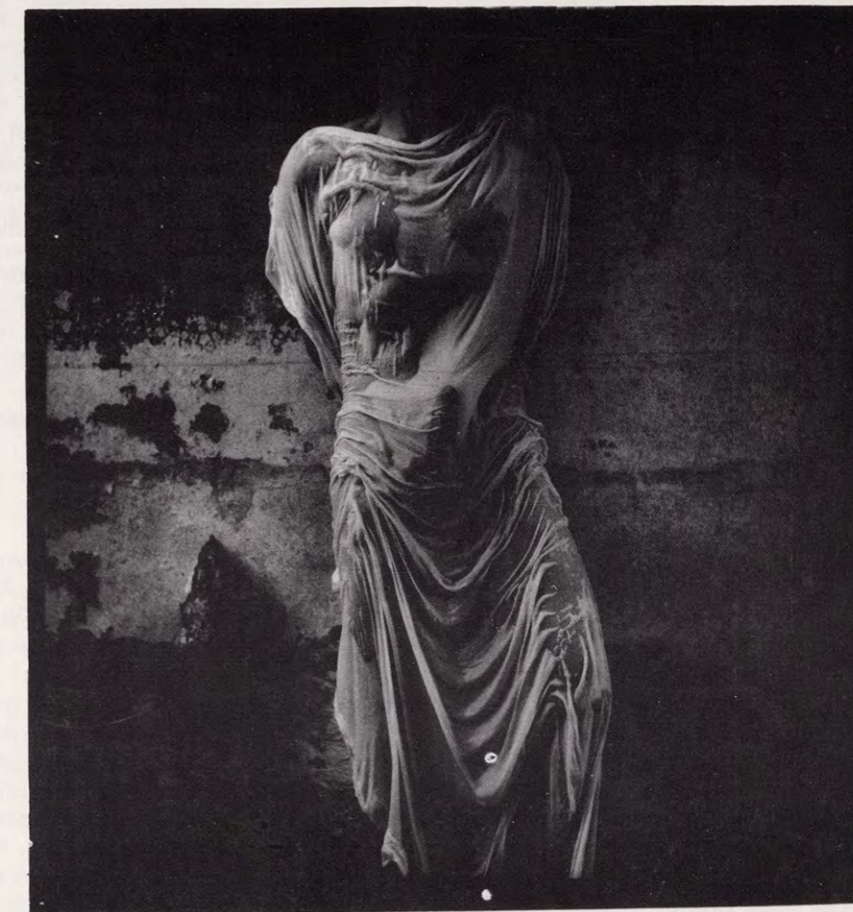
Op welke basis beslis je om iemand in je galerie te tonen?

Gewoon mijn persoonlijke voorkeur. Er zijn altijd dingen die me meer aanspreken maar ik probeer in deze galerie een waaier van fotografie te tonen en niet alleen één bepaald

genre. In mijn hart zal ik wel een bepaalde voorkeur hebben maar als iemand iets te zeggen heeft, zij het op deze of gene manier, waarom dan niet. Het moet natuurlijk wel aan bepaalde normen beantwoorden. Indien ik morgen mijn galerie zou verhuren, zou ik wel meer geld in kassa hebben maar wat heb ik dan aan de muren? Ik heb in mijn programmatie nooit een bepaalde trend willen volgen. Voelen dat er een persoonlijkheid achter het werk zit, dat vind ik het allerbelangrijkste. Ik voel me sterk aangetrokken tot hedendaagse fotografie, maar ik kan de klassieke fotograaf het meest waarderen.

Heeft het programmeren van bekende namen commerciële bijbedelingen?

Nee, ik kan ook aangetrokken worden door het werk van een totaal onbekend Italiaan bvb. Maar het is ook prettig voor het publiek om het werk van bvb. Franco Fontana te kunnen zien, een naam die de mensen al eens gehoord hebben. Altijd illustere onbekenden, dat heeft ook geen zin. De mensen hebben hier bvb. Brassai en Bill Brandt kunnen zien, dat vind ik toch zeer waardevol. Ze



Jan Saudek

krijgen al te weinig gelegenheid om goede dingen te zien. Ik heb geprobeerd het publiek vertrouwen te geven in de fotografie en dat kon ik toch maar doen door goede dingen te laten zien.

Trek je conclusies wanneer een tentoonstelling mislukt, doordat er weinig volk komt bvb?

Naar een grote naam komt natuurlijk altijd meer volk kijken, maar dat is relatief want de namen in de fotografie zijn zo weinig gekend. Vraag aan tien mensen wie Brassaï is, wie zal het weten? Oorzaak daarvan is een leemte binnen het onderwijs. Aan de basis kennen de studenten niets over fotografie en a fortiori het publiek. Ze weten amper wie Rubens of Memlinck is en ik kom dan ineens verkondigen dat fotografie de grote uitvinding van de kunst is.

Waar staat de Belgische fotografie op Europees vlak, volgens jou?

Ik denk niet dat de Belgen de faculteit hebben om zich in het buitenland op te dringen, zeker de Vlamingen niet. De Walen slagen daar beter in omdat die zich makkelijker kunnen exterioriseren. Ze voelen zich ook wat aan Frankrijk verwant en hebben hierdoor vlugger contacten. Maar wat betekent de Belgische fotografie als je het aan een Fransman of een Brit zou vragen, zelfs de voldane Nederlander haalt zijn schouders op. Zelf vind ik dat we goede fotografen hebben, absoluut. Wij missen echter het talent om een soort vedette te kweken die, zoals in een voetbalteam, de ganse ploeg bekend maakt. De Walen, wederom, bezitten meer de kunst om zich te valoriseren. Maar de Belgische fotografie promovieren is niet de rol van de galerie, vind ik. Dat is de rol van een museum zoals het Sterckshof bvb.

Toch toont u nu een volledig jaar Belgische fotografie.

Dat is om met mezelf wat in het reine te komen. Ik heb de laatste twee jaar weinig Belgische fotografen getoond maar dat was hun eigen schuld omdat ze me zo dikwijls ontgoocheld hebben en me ondankbaarheid als loon gaven. Ik heb toen de Belgische fotografie wat gerust gelaten. Ik had het makkelijker met een Amerikaan of een Fransman dan met mijn eigen mensen.

Momenteel worden er relatief veel fototentoonstellingen georganiseerd en ook daarbuiten wordt er meer over fotografie gepraat. Welke rol vervult Paule Pia dan nu?

Die rol, tja, Paule Pia blijft natuurlijk een naam, of ik hem hier uitspreek of in Zweden of Amerika; men blijkt hem tot mijn verbazing overal te kennen. Daar heb ik tien jaar hard voor gewerkt, ik heb niets zomaar gekregen. Ik had en heb de reputatie van een eerlijke galerie te zijn want vooral vroeger waren veel fotografen het slachtoffer van oneerlijke praktijken. Je centen krijgen als je iets verkocht als fotograaf, dat was toen bijna ongewoon. Dat is gelukkig sterk veranderd.

Om nu terug te komen op die rol, vooral dan wat het publiek betreft, meen ik dat ik méér betekenis heb kunnen geven aan de fotografie. De mensen zullen vlugger naar een fototentoonstelling gaan, door de grotere belangstelling die eraan gegeven wordt, maar ik denk niet dat ik de erkenning van het fotografische beeld op de een of andere manier heb kunnen bewerkstelligen.

Kijk, ergens hebben we de koets gemist. In Amerika daarentegen hebben ze de koets niet gemist, daar zijn ze op tijd gekomen, Witkin bvb. Er is daar een explosie van galeries geweest en verschillende hebben een fortuin gemaakt. Zelfs na de economische recessie bleef er een basis bestaan van collectioneurs, wat niet het geval was in Europa waar van de luttele collectioneurs haast geen meer overblijven. En dat zal niet vlug meer terugkomen, de trein is voorgoed gemist.

Het is zeer moeilijk voor een galerie, ik ben geen museum, weet je. Ik hoop dat het Sterckshof (Provinciaal museum voor fotografie in Antwerpen) dat binnenkort een nieuw museum krijgt, werk zal maken van tentoonstellingen e.d. Maar ik vraag het aan u: waarom begin je een fotogalerie? (ons antwoord daarop binnen acht jaar)

Wat beweegt je dan nu, na tien jaar, om er nog mee door te gaan? Zijn dat nog altijd dezelfde beginredenen of is het moeilijk om ermee te stoppen?

Ik denk dat het moeilijk is om ermee te stoppen, ja, maar ik weet ook niet of ik zal doorgaan en dat is eigenlijk een groot verschil. Kijk, die tien jaar heeft me wel een wereld geopend want ik wist toen heel weinig. Maar zelfs nu nog weten de meeste mensen niet eens wie Cartier-Bresson is. Niemand weet iets daarover. Na tien jaar staan we een beetje verder,

mede met de hulp van deze galerie. Indien deze galerie er niet was geweest, zou er in Vlaanderen en zelfs in België niet veel gesproken geweest zijn over fotografie, dat mag u niet vergeten. Er zijn veel mensen die zich geïnspireerd hebben op deze galerie wat ik heel normaal vind. Al die honderden tentoonstellingen die men ingericht heeft, al was het in een café, daarvan lag deze galerie aan de basis. In die optiek vind ik die tien jaar zeker positief geweest.

Maar ik ben een utopist, ook utopist om een fotogalerie te openen, tot die conclusie ben ik gekomen.

Een fotogalerie is een utopie, in heel Europa, het is niet meer te verdigen. Ik ben werkelijk voor mezelf ernstig aan het uitmaken of ik het nodig vind daar zoveel van mijn tijd en centen in te steken. En dat is mijn desillusie. Ik heb niet kunnen waarmaken dat fotografie door het publiek zou worden aangenomen. Door dat te zeggen steek ik misschien mijn eigen huis in brand maar als het nu zo is...

Je bent ontgoocheld en verbitterd na tien jaar?

Ach ja, enfin, ik ben niet ontgoocheld omdat ik dat gedaan heb, hoor. Ik heb dat gepresteerd en voor mezelf is het zeer positief geweest dat tien jaar gedaan te hebben. Maar het is ontgoochelend dat je zoveel goede galeries ziet verdwijnen, overal hoor je mensen zeggen dat ze gaan sluiten. Is dat niet ontgoochelend?

Ik vind het nog altijd heerlijk om naar mooie fotografie te kijken maar dat wilde van «dat moet en dat zal», nee, dat is voorbij voor mij.

Interview Carl De Keyzer,
Marc Van Roy

SERGIO PURTELL

The young American photographer Sergio Purcell mainly makes pictures of youngsters who are sitting or lying around, enjoying the sun, mostly with water near at hand.

His characters give an impression of unreality which is reinforced by the very soft print off technique. Purcell's images are peopled by half-naked, X-rayed dolls that radiate light and perform a remarkably passive act.

Although the sun is omnipresent in his pictures they do not give out warmth. They rather feel cool and sterile, which is also brought about by the static quality they possess not with standing the presence of human beings. Time seems to have come to a standstill. The reference of Sergio Purcell to the old Greek gods is no coincidence.

Marc Van Roy

To me there are clear connections that can be traced between my work and that of my predecessors, (the ones that immediately come to mind are Bresson and Kertesz) even clearer is the fact that photography stopped operating in a vacuum at the turn of the century (the last of the «hermits» was the French photographer Atget) and with the shaping of the history of this medium it has become evident the kind of linear succession of styles and primary influences that have taken place since then.

One of these influences has been painting over photography or vice versa depending on which side of the argument the viewer places him or herself. Photography is yoked to painting, I mean by this they share a historical vinculum and not necessarily a plastic one, some of these links happen in terms of styles and motifs or pastiche and genres. What I propose at this point is to consider photography a medium with a perennial historic weight equivalent to that of painting if not in its longevity by fact in pertinacity. I think this higher level of complexity makes the viewing more challenging and with this thought in mind it allures the individual to bring his or her own baggage to the picture.

It has been quite difficult to write about these photographs. For some of us to some extent it is always intricate to discover the truth of things that potentially lies at our hands reach, even more perplexing is trying to untangle the maze of thoughts and give them a kind of literal form as I am trying to do, crudely as it may seem.

This coming year marks the first decade of a long ongoing affair with this medium, with its ups and downs like all affairs or relations for that matter. One thing I have learned and can state clearly is that the work has changed in form but not necessarily in its content.

All the photographs shown here have been done with a 6 x 9 cm roll film camera, and in some instances a fill in flash has been used. The most obvious reason for the transition from 35 mm to a 6 x 9 is description. It is helpful to know that while the 35 mm is lyrical in its drawing capability it is also fair to say it is cruder in comparison with the more deliberate and analytical description of the 6 x 9. At the same time I began to understand the 6 x 9's seductiveness I discovered that the form of the pictures appeared deceptively simple, due to the nature of the camera, bigger in size, cumbersome, and with the possibilities of only 18 exposures instead of the 36 with the 35 mm camera. The pictures could be poignant and still hold an allusive economy and ease. The frame became tighter and the subject could be riveted boldly. As the pictures have become more literal they have not lost any sense of poise and a reticent kind of awareness for small gesture. Another discovery was how sensuously this camera could render light on skin, the figures were literally sculpted out of a kind of «chiaroscuro» where instead of compressing the scale from black to white I tried expanding it giving the picture an illusion of diaphanousness.

It is of no coincidence that some of the figures in the photographs resemble those of Greek sculpture. I'm thinking of Pergamum and Apollonius. I studied architecture for 3 years before I became interested in photography. It was by looking at classical Greek architecture and sculpture I recognized the Greeks

had developed an exercise in virtuosity of stone craft, a master effort to make stone do what poetry and photography do: render at the same time the visual nuances of the moment and the ongoing core of action with cruel faithfulness. To go a step further, my photographs are literally built out of light (Photography from the Greek: to draw with light) and hold a quality that is similar only to marble, the skin has the delicacy, smoothness and radiance marble has.

If light is of importance in my photographs so is water. Water has many qualities, I will list just a few: its ability to cleanse, purify, carry life. Light and water, although they do not always coexist, can be found in the same context particularly in the summer months. The characters that populate the south of France (to name a place) in the summer are trying to find a refuge from the city, they crave for space, air, light and water. Once these demizens of the city have made their new habitat home, the old role playing of daily life is by no coincidence reintroduced. It is at this time that with cruel faithfulness some of the learned habits from the city are brought to surface. Prurient ant titillating, feeling free from deception and dishonesty, the city dwellers fall for this new mirage becoming helots of the new land. What irony in this gentle and superficially unpretentious oasis, how its significance can be as allusive and unspecific as the city. The indignity and violently sad sense of wasted beauty is once again reintroduced to Eden. For the most part the characters are burgeoning teenagers or young sensual adults. They lure, in the inadvertent manner of Balthus's rampant characters might, the viewer into the world of the photograph. The equity of this set and its narrative can be attributed to the powerful mimetic ability the camera possesses to describe the world triggering powerful emotions, the shock and excitement that comes when it describes the literal nature of a place and at the same time reinvents it. This group of photographs is clearly of the world.

Some of the pictures may appear jocular and facetious to some of the viewers, everyone is allowed to bring their own baggage to the picture, but something must be clear: photographs, although true and faithful recording of the world, are still pictures, fictions, signs, half-truths that live only by the moments and know only the surface of things. I hope these photographs hold a kind of naivety and a sense of sweetness of life as my earlier work had, and that they run parallel to a kind of child-like pleasure in discovering the beauty of the world.

To me the pictures function on two different levels: the historical one, where I can trace direct influences from other photographers and or to the Plastic Arts in form of mythology and allegory, and the level of meaning where these photographs carry a committed intention, bringing us a sense of displacement, implied violence, roles and the mysteries and delights of life in a social world and, just as important, a rich and coherent attitude toward experience.

Ultimately I would like to think that the pictures speak for themselves in their clarity.

Sergio Purcell

Sergio Purcell
137 Cottage St., Apt. E4
New Haven, Ct. 06511
Tel. (203) 777-3356

Education
1982 Yale University, M.F.A. in Photography, New Haven, Ct.

1980 Rhode Island School of Design, B.F.A. in Photography Providence, R.I.

1974-78 Southeastern Massachusetts University, enrolled in undergraduate Graphic Design Department (took all photography courses offered in the school), South Dartmouth, Ma.

1973-74 Miami University, Oxford, Ohio. Freshman in Architectural Design Program

1973 INCACEA, Architectural Design Program, Santiago, Chile.

1972 National Boarding School Barros Arana, Santiago, Chile.

Teaching Experience
1983-1985 Lecturer in History of Photography, Paier College of Art, New Haven, Ct.

1983-85 Instructor in Photography, Southern Connecticut State University, New Haven, Ct.

1983 Guest Critic in Photography, Graduate Architectural Design Department, Yale University, New Haven, Ct.

1982 Teaching Assistant, Yale University, New Haven, Ct.

Professional Experience
1982-85 Free-lance photographer and photographer's assistant New York, New Haven.

1983 Photography Juror, Mockingbird Literary Magazine, East Tennessee State University, Johnson City, Tennessee.

Group Exhibitions
1984 Museum of Art and Sciences, Bridgeport, Ct.

1983 Palais des Congres, Royan, France

Joseloff Gallery, University of Hartford, Hartford, Lyman Allyn Museum, New London, Ct.

Mill Gallery, Guilford, Ct.

Clara M. Eagle Gallery, Murray State University, Ky.

1982 Museum of Fine Arts, Santiago, Chile.

Kern Gallery, Pennsylvania State University, Pa. Thesis Exhibition, Yale University, Ct.

1980 City Without Walls, Newark, N.J.

Panamerican Art Institute, Panama City, Panama.

The Photography Gallery, Providence, R.I.

Woodsgerry Gallery, Providence, R.I.

1976 Southeastern Massachusetts University, Ma.

One-man Exhibitions
1985 Galerie XYZ, Gent, Belgium

Fotogalerie, Hamburg, Germany.

Forum Fotogaleria, Tarragona, Spain.

Canon Photo Gallery, Amsterdam, Holland.

1982-83-84 Laughlin/Winkler Gallery, Boston, Ma.

1981-82 Arturo Edwards Gallery, Santiago, Chile.

Collections
Bibliothèque Nationale, Paris, France.

Museum of Contemporary Art, Panama City, Panama.

Institute of Chilean and British Culture, Santiago, Chile.

Private Collections in U.S.A., Italy, Panama, Chile, Belgium.

Awards
1982 Nominated Yale's Alice Kimball English Travelling Fellowship.

1980 Ford Foundation Grant.

Publications
1985 Cliches Magazine, Bruxelles, Belgium.

Foto Magazine, Amsterdam, Holland.

1983 12e Salon International de la Recherche Photographique Catalogue, France.

1982 Graduate Photography at Yale.

XYZ
FOTOGRAFIE
ENGLISH

MARTIN PARR

Preface Parr

When one chooses the life of a full-time professional poet instead of walking in the treadmill of commercialism one has to be or stubborn or rich or to be Martin Parr. Martin Parr is a highly talented man, born perhaps with the camera. He is one of those few people who, with the talent they received or acquired go to the limit to realize their ideals. This realization involves inevitably (and is sometimes rightly stigmatized as a form of prostitution) a sharp sense for promotion and professionalism. It should, and certainly in the case of Martin Parr, because he lives on it. Many will envy him, but did someone wonder whether he exchanged, but too fast, the ideals he maybe used to have for equally fragile certainties.

Good photography has more to do with perseverance, discipline and hard working than with anything else.

You need indeed talent but a lot of people have talent. You only need to have courage to work and to continue on a project. As for the images of Martin Parr, these are magnificent. Judge for yourself. Beside his new project and book: «A Fair Day», older work will be shown in behalf of the people who don't know it.

About the content of «A Fair Day» I leave it to Fintan O'Toole with some thoughts. (From the preface of the book)

Carl De Keyzer

MARTIN PARR - A FAIR DAY PHOTOGRAPHS FROM THE WEST OF IRELAND

Land across the waves: Ireland and America. The iconography of America had the deepest and most intimate of connections with the West of Ireland. «Ireland» John Fitzgerald Kennedy said, on his visit to his Irish cousins in 1963, «has only one export, and that is people.» The American Wake marked the transition, not from this world to the next, but from the Old World to the New. It was celebrated through two centuries in nearly every household in Ireland as the Great West opened its arms to the downtrodden masses. From Galway, New York; Killarney, West Virginia; Dublin, New Hampshire; Kilkenny, Minnesota; and from Shamrock, Texas the emigrants sent money home, the images of success, photographs of gleaming white houses, glistening black cars and gorgeous white children. They sent home a dream, an aspiration, as finally they would send home the icons of success to clothe that dream.

And through all of this America was waiting, lurking beyond the harsh waters of the Atlantic with its silent promises of success. Its heroes flickered on the silver screen or wrestled with each other across the pages of the cheap cowboy novels which replaced the thousand of Irish books, banned by the Censorship Board, on the library shelves.

The envelopes full of dollars arriving from the brothers and sisters in Boston and New York were proof enough of the efficacy of America's myths and dreams. When de Valera (pro-America diplomate) uttered his Utopian vision, 25000 Irish men and women, mostly from his sanctified countryside, were leaving the country every year, a figure that would continue to increase for the next two decades. Kennedy was worshipped in Ireland with a religious fervour in the garish triptychs, sold in the souvenir shops, and hung in cottages all over the country, which depicted JFK, flanked on the one side by his murdered brother Robert, and on the other by a portrait of Pope John XXII whose Second Vatican Council had come just on time to free the Irish from the rigours of rigid Catholicism.

A FAIR DAY

ing breed who were left behind by the 1960s boom, the ones who failed to adapt to the new culture, were the ones who had no sons to pass their land on to. The Country and Western culture needs optimism, marriages, families, sons and inheritors. And the ballrooms are still the best providers.

REMAINING FAIRS

In the street outside ancient rituals are consummated. Men stand by their horses in silent gathering, watching and waiting for the first tentative moves towards a bargain. The itinerant dealers, sly red-faced conspirators, sidle round the square like hardened lechers at a convent school dance, their voices twisted with quiet sneers, hoping to spread despondency and pessimism. «What are you asking?» demands one. «Two hundred pound» answers the young man who holds the reins, snatching with relish at the expected beginnings of a bargain. But the dealer turns on his heel with a withering contempt. In an hour or two, when his quarry is weakened with waiting, he will return and negotiate.

From the furthest reaches of the fair on the road to Maam village, to the hub of activity around Peacocke's pub, restaurants, gift shop, grocery store and petrol pump, it is a mile and a half. A mile and a half spans the distance between the Old West and the New West, from where the sheep farmers of the hills have gathered to trade, carrying on huddled conversations in Gaelic, while their satanic irascible rams butt at the trailers in dumb exasperation, to where the sign in Peacocke's window welcomes members of Diners' Club International and the trophy for the best horse is awarded in the courtyard.

Here is the West of Ireland in microcosm: the ageing men on the outskirts, poor, dour and secretive in their language and movements; alienated from the dazzling white walls of Peacocke's, its bustling opulence and tourist appeal, its waiters in bow ties who serve Irish Stew in plastic bowls and rum-and-blacks before breakfast.

But there is no doubt which world is winning. The woman selling hob-nailed boots says that demand is declining, while the man selling synthetic leopard-skin carseat covers reports a blossoming trade. The better ponies fetch good prices but most will end up as hobby horses for the new rich, not as prized parts of the rural economy. And the proprietor of Peacocke's, his silver trophy in one hand, a poster advertising tonight's dance in his ballroom in the other, has the air of having everything well under control.

Fintan O'Toole

Martin Parr was born in 1952 in Epsom, Surrey. His previous projects: Home Sweet Home, The Non-Conformists and Bad Weather, have been widely exhibited in Britain and abroad. His first book Bad Weather was published in 1982. Martin Parr lived in the West of Ireland from 1980-1982 while producing the photographs for his book. He now lives and works in Merseyside (Liverpool).

Exhibition and Workshop in collaboration with The British Council.

TEN YEARS PAULE PIA

It is not a sinecure to run a gallery for a period of ten years in a land of cultural barbarians, to bring photography of a high level and to be reproached. That's what Paule Pia did and still does.

Whatever one may say about this «grande dame» - as she is sometimes called - in any case she has had the merite and courage to open the gate towards promotion of «artistic» photography. This way she started a roundabout of exposing photographic arts, and all that in a time no one really cared about it. About the effect of this all, the holy fire, desillusions, football and a lot more - that's what we had an interview about.

Marc Van Roy

A very obvious question, Mrs Pia, why did you start running a photogallery ten years ago?

Yes, of course I expected that question (laughing). That's the question, isn't it? First of all because I wasn't working as a professional photographer anymore and so I couldn't go anywhere with my photographs. Before that time, I ran a photographic shop where people could watch my work and sometimes bought something. I also thought, if that is how things happen to me, what do other photographers do? There were no galleries where one could show his work. But I didn't really bother about it that much, you know. In fact, I jumped into the water without being able to swim. If it was a «coup de génie», an inspiration, or a matter of instinct, I really couldn't say. But what I knew was that there was not any spot in the whole of Belgium for photographers and their works. So I thought it was a good idea to put up a gallery where other photographers - at that time I wasn't worrying anymore about my own photography - could show their work as it is done in a gallery where traditional arts are exposed.

Were you already thinking of commercialising?
No, not at all. I knew I was going to have a hard time, and I didn't look for any profit, certainly not at the beginning. The most amazing thing to me was, at the same time I started to work on that idea in Belgium, that, as I went to the States with my husband, I saw the same idea arise in New York, Washington, the Witkin-gallery e.g. He started a year and a half before us with that big difference that, in a short time, he reached far better results than we ever could. After starting my gallery, I was astonished to see that there were also galleries in Amsterdam, Fiolet, Agathe Gaillard in Paris and the Wilde Gallery in Köln. But that was all that existed at that time in the whole of Europe.

You know, I scarcely knew who was Cartier-Bresson. I had hardly touched a book about photography. Those ten years made me acquainted to the very best of photography, and that of course was an enormous enrichment.

On what grounds do you decide to show someone's work in your gallery?

Normally on my personal preference. There are always things I dig above others, but I try to show a large spectrum of photographs in this gallery and I don't really stick to one particular genre. In my heart I know I have a certain preference but, if someone has to tell something in one way or another, why not? Of course it has to reach certain standards. If someone rented my gallery tomorrow, I would make a lot more money, but what about what is hanging on the walls? I've never been up to follow a certain wave in the works on program. To me, the most important thing is to feel there is a personal view behind the work. I feel extremely attracted by modern photography, but I appreciate most of all classic photographers.

Does the fact that you program well-known names include commercial aims?

No, I can also be attracted by the works of a totally unknown Italian e.g. But it's also fine for the public to have the opportunity to watch Franco Fontana's work, a name most people know. It doesn't make any sense always to have brilliant but unknown artists. People have had the occasion to see Brassai or Bill Brandt, and I think this is quite valuable. They have too few chances to see good stuff. I have tried

to make photography familiar to the public and the only way to reach this is to show good things.

Do you try to make certain conclusions when an exhibition fails, e.g. when there are only a few visitors?

It's quite obvious there are always more visitors for a well-known photographer, but even that is relative, for photographers in general aren't well-known. Ask ten people who is Brassai and who'll know? This is caused by education. Basically, students don't know anything about photography and even less the public in general. They already hardly know Rubens or Memlinc and then I come to declare that photography is the great invention of art.

Where do you situate Belgian photography in European perspective?

I don't think Belgian photographers could possible emerge abroad, certainly not the Flemish ones. The Wallonian ones do a lot better, because they are able to come out easier. They feel more French-like and that's why they make easier contact. But what does Belgian photography mean when you ask a Frenchman or an Englishman, even the self-satisfied Dutchman doesn't know. Personally I think we have some good photographers, absolutely. But we lack talent to cultivate a real star who can make the whole team well-known, like a team of football-players. Again, Wallonians can easier make themselves more valuable. I think, promoting Belgian photography is not the task of a gallery but it is the role of a museum, like e.g. Sterckshof's.

But now, you do show a full year of Belgian photography.

That is something I have to do to restore a clear situation towards myself. I haven't been showing many Belgian photographers for the last two years, but that was their own fault because they disappointed me so many times and weren't very thankful. So I left Belgian photography for a while. It was easier for me to deal with an American or a Frenchman than with my own people.

Nowadays, quite many exhibitions are organised and people talk more often about photography. What's Paule Pia's role?

Oh yes, that role. Of course, Paule Pia is a well-known name, even when I pronounce it in Sweden or in the States; I'm surprised it seems to be known everywhere. Since ten years, I have been working hard to reach that. I have always had (and still have) the reputation of an honest gallery, for previously, many photographers were victims of dishonest galleryholders. It was quite unusual to receive any of the money you earned by selling one of the works. Fortunately, there has been a great change. The name of Paule Pia increases some possibilities for a number of photographers. To reconsider that role, especially concerning the public, I mean I have been giving more significance to photography. People will be going easier to an exhibition, because it has become more important, but I don't think I have been able to widen the acknowledgement of the photographic image in some way. You know, somehow we missed the train. But the Americans, they were on time, Witkin e.g. There, there has been a real explosion of galleries and many of them made a fortune. Even after the economic recession a basis of collectors was maintained. That was not the case in Europe where almost no one left from yet so few collectors. And that's irreversible, we missed the train for good. It's really hard for a gallery, you know. And besides, I'm not a museum.

I hope that the Sterckshof-museum (Provincial museum for photography in Antwerp), which will be offered a new museum very soon, will work on good exhibitions, now they have enough room for it. But now I ask you: why do you start a gallery? (Our answer can be expected in eight years.)

What makes you strong enough to go on, now, after ten years? Is it the same reason as at the beginning, or is it only hard to stop?

I think it's hard to stop, yes, but I also don't know whether I'm going to go on with it or not, which makes a big difference. Look, those ten years really unlocked a universe to me, for I didn't almost know anything about it. Even now, most of the people don't know Cartier-Bresson. There's nobody who really knows anything about it. After ten years,

there has been a very small progress, also by the help of this gallery. You shouldn't forget that, if this gallery had never existed, almost no one would have ever talked about photography, in the Flanders and even in Belgium. I think it's normal that this gallery inspired many people. It was the starting-point for many hundreds of exhibitions, even if they were only organised in a café. From this point of view, those ten years have been very positive. I'm a real utopian, also to start a photogallery, that's my conclusion. A photogallery is utopic, in the whole of Europe; it can not be defended anymore. For the moment I'm seriously considering the question whether it's still necessary to spend so much time and money at it. And that's the big desillusion. I could not make the public accept photography. I may seem to burn my own results by saying so, but if this is the truth...

So, you are disappointed and embittered after ten years?

Not really, I'm not disappointed because I did so, you know. This is what I achieved, and for myself it has been very positive. But it's disappointing to see all those good galleries disappear, everywhere you hear people say they have to close. Isn't it disappointing? I think it still is a marvellous thing to watch beautiful photography, but that wild feeling like «this must and will happen», no, that's finished.

Interview: Carl De Keyzer, Marc Van Roy.

REFLECTIONS ON LANDSCAPE

It is common knowledge that the pictures Ansel Adams made of the Yosemite valley had a great deal of influence on the decision to preserve that particular area as a natural monument. He wanted to show the kind of unspoiled nature that would get lost if civilisation was not stopped. His photographs were used in pamphlets of several committees for preservation and the beautiful piece of nature was barely saved, not in the least thanks to the majestic photographs of Adams.

This was in American history not the first time landscape photography was put into a functional use. In the middle of the 19th century the so called Frontier Photographers, Th. O'Sullivan, William H. Jackson, Carlton E. Watkins, Andrew Russel e.o., were sent out by the government, railroad companies and real estate organisations to map and photograph the vast territories of the new continent. Photography, at that time, was the only means to show to the constant flow of new immigrants what possibilities layed in the west and middle of the continent. This and many other reasons brought about the big westward movement; civilisation was introduced. The motives of these photographers are of course very contradictory to those of Ansel Adams, but the impact was none less.

Hardly one generation after the Frontier photographers, the sight of the country was changed so drastically, that Edward S. Curtis barely succeeded in capturing the last remains of the Indian Culture.

The proper aesthetic qualities of these early photographs were however only rated at their true value through later rediscovery and photohistoriography. This too, in contrast with Adams, who made his photographs besides their functionality with a very strong aesthetic concern. Just like in the photographs of Edward Weston, in the end the search for form and structure takes the upper hand: besides that, they both had developed a technique that allowed them to capture both skies and details in the landscape on the same negative. Previous photographers had struggled with that problem for quite some time, also due to the wet collodion technique which didn't allow the same contrast rate as the newer commercial Eastman emulsions. Because of these technical and aesthetic qualities, these photographs set a standard for the further development of nature photography. So the new «landscape photography» went for it. Every last bit of nature was shot over and over again. The pictures started looking alike and the expressiveness, still present in Adams' work, disappeared. The concern for nature gave away to formal quibble. The nature photographer seems to be blinded by the sand of the dunes. Why doesn't he make pictures of how things really are, indeed our environment doesn't look too bright, but that's still no reason enough to neglect all form of human presence in the photographs. The photographer is playing hide and seek.

Within the last 15 years however a few photographers have been using the culture landscape as the main topic in their works. The photographs of Robert Adams and Lewis Baltz, to name only two, witness a very strong concern not just with photography, but mainly with the evolution in the civilised landscape. They don't avoid the confrontation between remains of nature and industrial sites, suburban areas or trailer parks. They refuse to turn their heads away and do not avoid reality. Their photographic style - probably to make the circle round - reminds very strongly to the works of Timothy O'Sullivan. Even though their motives are also quite different, they do show the greatest respect for this ancestor who also captured nature as it occurred. For that reason they are frequently referred to as the photographers of the new American Frontier.

The photographs of Michel Vanden Storme are dealing with that same concern for culture and landscape.

They show us what civilisation has done to our environment. Sometimes in a whimsical way and on other occasions with a well studied framing he makes clear in what banal situation we have put nature in. One could say that he puts the landscape - as it occurs today - in its bare ugliness, our ugliness. These photographs were awarded the 1984 price of

East Flanders.

Michel Vanden Storme (Oudenaarde, 1960) studied photography at the St. Lucas Institute and at the Royal Academy of Fine Arts in Ghent.

Belle Vue

THE FURTILO VISION OF AN OUTSIDER

When Godfried Bomans in 1953 (this date as a reference) visited the Madame Tussaud waxwork museum, he described a remarkable fact: namely that the statues made before the invention of the photography are more true to life than those made later on. Napoleon was the only Napoleon who made history. Eisenhower was a dead doll. The human creativity to make statues was certainly declining. «The creativity of men was eliminated by the invention of the photography. Light was streaming freely through the diaphragms, without passing the screen of consciousness. For the first time we saw an image of the reality. It is difficult to underestimate the meaning of these perceptions. One of the consequences was the fact that men learned to see the true difference between a painted portrait and the real image of nature.»

The image reproduced by photography is a direct process, without any intervention of men. The photographer is only able to interfere in what I would call the secondary processes. So the creativity of the photographer is some kind of dressing up the reality, of choosing a point of view and of choosing the right moment.

The photographic image is the result of two causes. The value is determined by the photogenic character and therefore the photographer has a lot of tricks and resources. The images say little about the subject but a lot about the photographer. I call this aggressive photography (used in publicity).

«Modern photographers (1953) create a portrait-situation, they give us an instantaneous photo, a snap shot. The older photographers, those with a painter's vision, depicted a certain condition, the totality of one's personality. They gave someone the possibility of attitudinize, to adopt the sum of many expressions.»

A mixture of different sentiments appeared when I read these statements. By experience I know that this passion can be true, but when we overlook the history we must take some considerations. Let us first have a look at the art of painting.

Modern painters who make portraits or self-portraits use frequently photographs, so to speak without a model or a mirror. This choice contains already an image that is reproduced by the painter. It is not an image made by the painter, it is not the result of vision or interpretation.

Jan Burssens, who painted a lot of self-portraits using photographs, explained me: «In a mirror you can see a whole range of different facets of yourself. The photograph is a still moment where I can look at, but as a painter I can make it up in a plastic way. This plasticity is my interpretation of the image. The painter doesn't need anymore the portrait in the old paintingly sense. The image is not important, photography can do it better, but the personal interpretation through paint and color is essential.

Photography released the painter from the coercious of the exact images and set free the plastic interpretations. The historical fight between the art of painting and photography is made up long ago, both found their own medium, there is no need anymore to argue with paintingly plasticity.

Even the art of painting the photographer lost his «cheep-image-syndroom» because the photographic image became an art on its own. After this evolution portraits can be made by means of true photographic approximations. The photogenic dressing-up of an image can be filed definitely. (Damned are those who still use these tricks).

The photographer who lost the paintingly hereditary debts gives the principal part to his subject. He is only a sensitive and thoughtful registrar. (Reality is much stronger than those who want to grasp it.)

What happens now: a mixture is developed between the reproduction of a situation (the notion of the subject) and the condition itself (place where the subject appears).

Until today Diana Arbus is in that sense unequalled. The statements of Bomans got there much-needed shades. His position is probably due to the prevailing mentality of his entourage and his limited contact with the medium. The basis of his approach is still true, or for more careful people, to consider.

Juul Vandevelde
February 1985
Godfried Bomans
Capriolen 1953

MARTIN PARR

Inleiding M. Parr

Om te kiezen voor het leven van een full-time professioneel poëet in plaats van zich te schikken in de molen van het commercialisme moet men ofwel van rijke huize zijn ofwel koppig ofwel Martin Parr heten.

Martin Parr is een oertalent, wellicht met de camera geboren. Hij is een van de weinige mensen die met het talent dat ze gekregen of verworven hebben tot het uiterste gaan om hun idealen te verwezenlijken. Die verwezenlijking gaat bij hem gepaard, onvermijdelijk (en soms terecht als een vorm van prostitutie gebrandmerkt), met een scherpe zin voor promotie en professionalisme. Dat hoort, en zeker voor Martin Parr want hij leeft ervan. Velen zullen hem benijden maar heeft iemand, en terecht, zich al eens afgevraagd of hij soms niet al te vlug de idealen die hij vroeger misschien had, heeft geruild voor even broze zekerheden. Goede fotografie heeft meer te maken met doorzettingsvermogen, discipline en hard werken dan met gelijk wat anders. Je hebt inderdaad talent nodig maar veel mensen hebben dat. Je moet alleen moed hebben om aan een project door te werken.

En wat de beelden van Martin Parr betreft, die zijn prachtig, oordeel zelf. Naast zijn nieuw project en zijn boek «A Fair Day» wordt er voor de mensen die het nog niet kennen ook oud werk getoond. Over de inhoud van «A Fair Day» laat ik Fintan O'Toole aan het woord met enkele gedachtenflarden.

(uit de inleiding van het boek)

Carl De Keyzer

MARTIN PARR «A FAIR DAY»
Foto's uit het Westen van Ierland.

Land overzee: Ierland en Amerika. De iconografie van Amerika was het nauwst verbonden met het Westen van Ierland. Bij het bezoek aan zijn Ierse familie in 1963 zei John Fitzgerald Kennedy: «Ierland heeft maar één exportprodukt: mensen.»

De bewustwording van Amerika betekende de overgang, niet van deze wereld naar een volgende, maar van de Oude Wereld naar een Nieuwe.

Twee eeuwen lang werd in bijna elk Iers gezin het feit gevierd dat het Grote Westen de onderdrukte massa met open armen ontving. De emigranten uit Galway, New York; Killarney, West Virginia; Dublin, New Hampshire; Kilkenny, Minnesota; en uit Shamrock, Texas, zonden geld naar huis, beelden van succes, foto's van stralende witte huizen, van blinkende zwarte auto's en van prachtige blanke kinderen. Ze zonden hun dromen naar huis, hun ambities en de iconen van het succes om die dromen te voeden.

Doorheen dit alles wachtte Amerika, verscholen achter de ruwe wateren van de Atlantische oceaan, met zijn stille beloften van succes. Haar helden schitterden op het witte doek of worstelden met mekaar in de goedkope cowboy-romannetjes die de duizenden Ierse boeken vervingen in de bibliotheken, verbannen door de censuurcommissie.

De enveloppen vol dollars die van de broers en zusters uit Boston en New York kwamen bewezen meer dan genoeg de efficiëntie van Amerika's mythen en dromen. Toen de Valera (een pro-Amerikaanse diplomaat) zijn utopische visie uitte, verlieten elk jaar 25.000 Ierse mannen en vrouwen, meestal vanuit zijn gezegende streek, het land; een getal dat gedurende de twee volgende decennia zou toenemen.

Kennedy werd in Ierland aanbeden met een religieus vuur dat je in de bonte triptieken kon terugvinden, die in souvenirshops verkocht werden en overal op het platteland hingen. JFK werd afgebeeld geflankeerd door zijn vermoorde broer Robert aan de ene kant, aan de andere zijde een portret van Paus Johannes XXIII, wiens tweede Vaticaanse Conclie net op tijd was gekomen om de Ieren te bevrijden van de gestrengheid van het rigide katholicisme.

A FAIR DAY

De expansie van de Ierse economie in de jaren '60 maakten van het Westen een geldeconomie. Met de komst van het geld, kwam ook het klassenonderscheid en met de klassen kwam ook de status. Televisie bracht beelden van succes, de symbolen van opzienbarende consumptie. De economische transformatie was gunstig voor de sterken, diegenen met familie en burens. De geïsoleerde ongetrouwde kleine boeren zagen hoe de meeste banden met de oude maatschappij die hen nog restten, werden weggeveegd.

Het Westen lijkt vandaag een versplinterd nieuwsjournaal, de beelden uit hun verband gerukt en boven op elkaar geplaatst. Terwijl de ene wereld op zijn laatste benen loopt, gaat de andere snel, met een vlotte zelfverzekerdheid die zijn schepping voedde, verder. Dit proces echter is onomkeerbaar. Het plasticzakje met aarde van de voorvaderlijke velden van Reagan (het zakje kan je voor dertig pence in de «Ronald Reagan Bar», Ballyporeen; kopen) is evenzeer deel van de Ierse bodem als de koude klei die het gebeente van de Valera bedekt.

BUNGALOW BLISS

Een huis bouwen is de ultieme intentieverklaring om voorgoed te blijven en van vertrouwen in de toekomst. Terwijl de emigratie in het Westen overal huizen achterliet, moedigde de nieuwe landelijke voorspoed (veroorzaakt door de toetreding van Ierland tot de EEG in 1973) een bouwexplosie aan.

Slechts één op de tien bungalows werd door een architect ontworpen. De overige zijn de heel directe uiting van de smaak en de verwachtingen van de mensen die erin leven en gebaseerd op gestandaardiseerde plannen die je in boeken terugvindt zoals Bungalow Bliss, maar eveneens samengesteld uit zoveel bronnen als de eigenaars energie hebben om ze zich in te beelden. Zo zijn het werkelijk levende culturele artefacten. Wanneer het geld binnenkwam werd de grond gelijk gemaakt. Jonge koppels spraken 's nachts over de prachtige bogen die ze in een tijdschrift gezien hadden of over de brede ramen die op televisie te zien waren. Zij gingen het platteland verkennen om hier een mooi gekleurde steen te vinden, daar een juweel van

een deur, elders een smeedijzeren portiek uit een dokterswoning of een plaasteren hond aan de deur van de plaatselijke danszaal. En natuurlijk was dat klasse : het loutere plezier het beter te doen dan de burens en de pure schrik achter te blijven. Het was van geen belang dat de bungalows gezet werden zonder aan toekomst of uitzicht te denken, zolang de overvloed maar te zien was, werd het oude Ierse minderwaardigheidscomplex duidelijk weerlegd.

Naast het symbool van succes zijn de bungalows eveneens een uiting van geloof. Voor een generatie wiens ouders nooit wisten in welk deel van de wereld hun kinderen zouden leven en werken, drukken zij het geloof uit dat welke culturele waarden zij ook mogen gemaakt hebben, ze die tenminste zonder onderbreking aan hun kinderen konden doorgeven.

De ironie van deze bungalows is dat zij terzelfdertijd een produkt zijn van een breuk en langs de andere kant een vertrouwen in continuïteit uitdrukken.

DE DANSZALEN

Meestal is de eigenaar van een danszaal iemand van de plaatselijke bevolking, een grote boer die eveneens de kruidenierszaak en de benzinepomp bezit ; een man van gewicht die om geld geeft.

Die kerels waren op om zes uur 's morgens en naar buiten om de vossen een lesje in sluwheid te geven. Geld genoeg maar het was hen niet aan te zien. Ze waren altijd bezig te klagen en haatten hun geld te lossen en je te betalen. Het gaf niet hoeveel volk je in de danszaal bracht, achteraf kwamen ze altijd aandraven met een treurig verhaal. Je kon op je één hand tellen wie zou komen opdagen en gewoon zou zeggen : «hier is je geld, zoals afgesproken». Er waren tijden dat je in de zaal werkelijk niemand meer kon bij krijgen of je moest je grootje in de kroonluchter hangen, en toch zou de eigenaar zeggen : «'t is een beetje stil vanavond. 't Is niet zoals we verwacht hadden.»

De danszalen zijn nu misschien belangrijker voor het Westen dan enige andere tijd sinds de tweede wereldoorlog. De na-oorlogse generatie emigreerde of bleef ongehuwd omdat ze zich een huwelijk niet konden permitteren tot het te laat ervoor was. Meer dan één derde van alle boeren in het Westen zijn voorbij de 45 en ongehuwd. Zonder huwelijk geen erfgenaam, geen toekomst om

aan te denken. Het uitstervende ras dat achterbleef na de «boom» van de zestiger jaren, diegenen die zich niet aan de nieuwe cultuur konden aanpassen, waren diegenen die geen zonen hadden om hun land aan door te geven. De Country & Western cultuur heeft optimisme nodig, huwelijken, families, zonen en erfgenamen. De danszalen voorzien hier nog steeds het best in.

DE LAATSTE MARKTEN.

Buiten op straat worden de oude rituelen voltrokken. Mannen staan bij hun paarden stilzwijgend bijeen, ze wachten en kijken uit naar een eerste voorzichtige stap om een overeenkomst te maken. De rondtrekkende koopmannen met hun sluwe, rode samenzweerdersegezichten gaan met zijwaartse bewegingen rond het plein als verstokte wellustigen bij een kloosterschooldans. Hun stemmen zijn verwrongen door bedekte hatelijkheden en ze zijn er op uit moedeloosheid en pessimisme aan te steken.

«Hoeveel vraag je?» vraagt er één - «Tweehonderd pond.» antwoordt de jonge man die de teugels vasthoudt, met opwinding het begin van de koop verwachtend. Maar de handelaar draait zijn hielen met een vernietigende minachting. Binnen twee uur, als zijn slachtoffer moe van het wachten is, zal hij terugkomen en onderhandelen.

Het is anderhalve mijl van de verste uitlopers van de jaarmarkt op de weg naar het dorp Maam, naar het middelpunt van de activiteiten rond Peacocke's pub, restaurant, geschenkenwinkel, kruidenierszaak en benzinepomp. Die anderhalve mijl overspant de afstand tussen het Oude Westen en het Nieuwe. Het Oude met de schapenfokkers die uit de heuvels zijn gekomen om handel te drijven en die verwarde gesprekken voeren in het Keltisch, terwijl hun satanische, driftige rammen zich tegen de tralies stoten in stomme vertwijfeling. Het Nieuwe Westen waar het uithangbord aan Peacocke's venster de leden van Diner's Club International verwelkomt en de trofee van het beste paard wordt uitgereikt op de binnenplaats. Hier is het Westen van Ierland een wereld in 't klein : de ouder wordende mannen aan de buitenkant, arm, onbuigzaam en gesloten in taal en beweging ; vervreemd van de schitterende witte muren van Peacocke's zaak met zijn bedrijvige overvloed en aantrekkingskracht voor toeristen, zijn

kelners met strikdas die Irish Stew in plasticen kommen opdienen en rum-and-blacks voor het ontbijt.

Het lijkt geen twijfel welke wereld aan het winnen is.

De vrouw die laarzen met dikke spijkers verkoopt zegt dat de vraag afneemt, terwijl de man die synthetische hoezen met luipaardprint voor autozetels verkoopt gewaagt van een bloeiende handel. De betere ponies halen goede prijzen maar de meesten zullen eindigen als hobbypaarden voor de nieuwe rijken en niet als gewaardeerd deel van de plattelands economie. En de eigenaar van Peacocke's, zijn zilveren trofee in de ene hand, een affiche die het dansfeest van vanavond aankondigt in de andere, ziet eruit alsof hij alles heel goed in de hand heeft.

Fintan O'Toole

Martin Parr is in 1952 in Epsom, Surrey, geboren. Zijn vorige projecten : Home Sweet Home, The Non-Conformists en Bad Weather zijn uitgebreid geëxposeerd geweest in Groot-Brittannië en op het vasteland. Zijn eerste boek «Bad Weather» werd in 1982 gepubliceerd. Martin Parr leefde in het Westen van Ierland van '80 tot '82 terwijl hij aan de foto's voor zijn boek werkte. Nu leeft en werkt hij in Merseyside (Liverpool).

Tentoonstelling en Workshop in samenwerking met The British Council.



Manorhamilton Sheep Fair



Glencar, County Sligo

DE VRUCHTBARE VISIE VAN EEN OUTSIDER

Wanneer Godfried Bomans in 1953 (deze datum als referentie) het wasenbeeldenmuseum van Madame Tussaud bezoekt, beschrijft hij een merkwaardige vaststelling: nl. dat de beelden die gemaakt werden voor de uitvinding van de fotografie veel meer levensecht zijn dan die beelden die later gemaakt werden.

Napoleon was die éne Napoleon die de geschiedenis is ingegaan. Eisenhouwer was een dode pop. De menselijke creatie bij het weergeven van beelden was er dus duidelijk op achteruit gegaan.

«De creativiteit van de mens werd door de uitvinding van de fotografie uitgeschakeld. Het licht stroomde onbelemmerd door de lens, zonder de zeef van het bewustzijn gepasseerd te zijn. Voor het eerst zagen we een beeld van de werkelijkheid.

Men kan de betekenis van deze gewaarwording moeilijk overschatten. Een van de gevolgen was, dat zij de mens leerde onderscheid maken tussen het geschilderde portret en het menselijk gezicht zoals het is.»

Het weergeven van een beeld is in de fotografie een rechtstreeks proces, zonder de tussenkomst van de mens. De fotograaf kan maar ingrijpen in wat ik secundaire processen wil noemen. De creativiteit van de fotograaf valt dus samen met de aankleding van de werkelijkheid en de keuze van het standpunt en het moment. De fotografische afbeelding is het resultaat van twee bronnen. De waarde wordt bepaald door het fotogenieke karakter en daar heeft de fotograaf allerlei middelen of traukjes ter beschikking. De beelden zeggen minder over het onderwerp dan over de fotograaf. Ik noem dit vaak agressieve fotografie. (gebruikt in de publiciteit)

«De moderne fotografen (1953) kreëren een portret-situatie, ze geven ons een momentopname (een kiekje). De oude fotografen, die met een schildersverleden, beelden een toestand uit, de som van iemands persoonlijkheid. Ze schonken iemand de gelegenheid te poseren, een einduitdrukking van een aantal gezichten aan te nemen.»

Toen ik dat las ontstond in mij een mengeling van gevoelens: uit ervaring weet ik dat bovenstaande passus gefundeerd is, maar uit het verloop van de geschiedenis kunnen er wel wat bedenkingen aan toegevoegd worden. Laten we eerst even naar het kamp van de schilderkunst gaan kijken.

Hedendaagse schilders die een portret of een zelfportret maken doen dit vaak aan de hand van foto's, dus zonder model of spiegel. De gekozen foto bevat reeds een beeld dat door de schilder gewoon wordt overgenomen. Dat beeld komt niet van de schilder, bezit dus niet zijn inzicht of interpretatie.

Jan Burssens, die veel zelfportretten schilderde naar foto's gaf me de volgende verklaring: «In de spiegel zie je een hele reeks facetten van jezelf. De foto is een stil moment, waarnaar ik kan kijken en die ik als schilder plastisch kan aanvullen. Het plastische is mijn interpretatie naar het beeld toe.»

De schilder heeft geen nood meer aan het portret in de oude schilderkundige zin. Het is niet de afbeelding die primeert, want daarin is de fotografie toch sterker, maar de persoonlijke interpretatie via het filter van verf en kleur.

De fotografie heeft de schilder verlost van de dwangbuis van de exacte voorstelling en hem vrije toegang verleend tot de plastische interpretatie.

Het historische gevecht tussen de schilderkunst en de fotografie is reeds lang beslecht. Ze hebben beiden hun eigen terrein gevonden. De hedendaagse fotograaf heeft zodoende zijn opdracht herontdekt via de in zijn medium ingebakken afbeeldingsexactheid en hoeft niet meer op plastisch gebied in competitie te treden met de schilderkunst.

Ook de schilderkunst schonk hem onlangs de bevrijding: door de stroming van het foto-realisme verloor de fotograaf zijn «banale-afbeelding-syndroom» en werd het fotobeeld rechtstreeks als kunst geconsacreerd.

Zo, na deze evolutie, kunnen fotoportretten met letterlijk fotografische benadering gemaakt worden. De fotogenieke aankleding waarvan sprake mag opgeborgen worden. (Wee hen die deze traukjes nog hanteren.)

De fotograaf die verlost is van de erfschuld-van de schilderkunst geeft de hoofdrol aan zijn onderwerp en beperkt zich tot attent en gevoelig registrator. (De werkelijkheid is veel sterker dan de mens, die ze wil omvatten.)

Maar wat zien we: er ontstaat een verstrengeling tussen de weergave van een toestand (besef van het onderwerp) en een situatie (midden waar het onderwerp zich reveleert). Zo komt Diane Arbus aan, tot op heden, ongeëvenaarde portretten.

De stelling van Bomans krijgt hier zijn broodnodige nuancerings. Zijn positie is waarschijnlijk het gevolg van de toen heersende mentaliteit en zijn beperkt contact met het medium. De basis van zijn benadering is en blijft geldig, of voor de voorzichtigsten onder u, te overwegen.

Juul Vandeveld
februari 1985
Godfried Bomans
Capriolen 1953

kalender • kalender • kalender • kalender • kalender

BELGIE

GALERIE PAULE PIA

Kammenstr 57 Antwerpen
1-29/2 : Gilbert Fastenaekens :
«Nocture», Karl Goffin : «Color»
1-31/3 : Pierre Radisic, Pierre Houcmant

L'ESPACE PHOTOGRAPHIQUE
CONTRETYPE Rue d'Espagne 103
1060 Brussel

28/2 - 30/3 : Pierre-Frédéric Daled
PHOTOGRAPHIE OUVERTE
Rue Huart-Chapel 19 6000 Charleroi
tot 2/3 : Paul Den Hollander, Bernard Faucon, Jean Fürst (prix Du-meunier)

9/3 - 20/4 : Herbert List, fotograaf,
1930 - 1970.

CHIROUX

Place des Carmes 8 Luik
tot 16/3 : Philippe Matsas
GALERIE XYZ

Brabantdam 110 9000 Gent
28/2 - 27/3 : Sergio Purcell
28/3 - 1/5 : Martin Parr

KULTUREEL CENTRUM DE
SCHAKEL WAREGEM
tot 8/3 : «Hedendaagse fotografie in
West- en Oost-Vlaanderen»
CULTUREEL CENTRUM «GILD-
HOF» TIELT

maart : «Oogspanning» Carl De
Keyzer

FOTOGRAFIECIRCUIT

FILMHUIS ANTWERPEN

Lange Brilstraat 12
maart : Rony Heirman
CULTUREEL CENTRUM TURN-
HOUT Warandestraat 42
maart : Luk Jodogne

april : Christine De Boosere

CULTUREEL CENTRUM STROM-
BEEK BEVER Gemeenteplein
maart : Sylvie Deleu

april : Luk Jodogne
CULTUREEL CENTRUM LUCHT-
BAL Columbiast 110 A'pen
maart : Johan Luyckx

april : Sylvie Deleu
CULTUREEL CENTRUM BER-
CHEM Driekoningenstr 126
maart : André Bertels

april : Johan Luyckx
CULTUREEL CENTRUM HEUS-
DEN ZOLDER Dekenstr 40
maart : Rudi Wouters

april : André Bertels
CULTUREEL CENTRUM HOESELT
Europalaan 2

maart : Carina Marcon
april : Rudi Wouters

CULTUREEL CENTRUM SINT
TRUIDEN

maart : Johan Verstecken
april : Carina Marcon



Marc Van Roy



Carl De Keyzer



Dirk Braeckman

FOTOGALERIE ECRU

Regentiestr 51 St. Niklaas
tot 25/2 : «Het museum van de klei-
ne man» een samengesteld familie-
album
MEDIA

Molenstraat Eeklo
29/3 - 2/5 : Dirk Braeckman

FOTO'S VOOR AFRIKA

Op zondag 24/3/85 organiseren de
fotoateliers van de Stedelijke Aca-
demie, St. Niklaas een foto-verkoop ten
bate van de Afrikaanse landen in
hongersnood.

Er worden werken te koop aangebo-
den van Paul Ausloos, Marc De
Fraeye, Carl De Keyzer, Walter De
Mulder, Raf De Smedt, Spank
Moons en Colette Vander Stricht.
Het gebeuren heeft plaats in CMO-
Waesland, Hogekouter St. Niklaas,
van 14.30 - 18.30 u.

CULTUREEL CENTRUM «GILD- HOF» TIELT

april : Marc Van Roy

PORTFOLIO

Kipdorp 4A 2000 Antwerpen
Open do t/m za 12-18 u.

7 - 23/2 : Marc Steculorum
2/3 - 20/4 : Nicholas Nixon

STUDIOSKOOP

St. Annaplein Gent
7/3 - 28/3 : Dirk Braeckman

BALLANTINE'S GOOD LIFE FOTO- WEDSTRIJD

Thema : «The Good Life»
prijzen : reis-cheque van 350.000 BF
en tien 20.000 BF geldprijzen.
Inlichtingen Galerie XYZ.

ITALIE

KEN DAMY PHOTOGALLERY

2/3 - 17/3 : Carbonia tour 84
Groepstentoonstelling
23/3 - 7/4 : Gianmario Agazzi en
Martino Marangoni

FRANKRIJK

FONDATION NATIONALE DE LA
PHOTOGRAPHIE Rue du 1er Film
25 Lyon

tot 24/3 : Brassai
april - mei : Maurice Tabard

GALERIE VRAIS REVES
Rue Dumenge 6 Lyon

tot 16/3 : Augusta De Luca

MUSEE FRANCAIS DE LA PHO-
TOGRAPHIE Rue de Paris 78
tot 24/3 : Pierre Pierre-Paul
GALERIE ZABRISKIE
Rue Quincampoix 37 Parijs
30/3 - 2/4 : Pascal Kern

NEDERLAND

PERSPEKTIEF

Eendrachtsweg 21 Rotterdam
22/2 - 7/3 : Groepstentoonstelling
van Rotterdamse fotografen I : Van
der Kaap, Rommert Boonstra, Lydia
Schouten, Henk Tas, Bob van
Leeuwen, Peter Redert.

8/3 - 23/3 : Groepstentoonstelling
van Rotterdamse fotografen II :
Jannes Linders, Peter Martens,
Vincent Mentzel, Harry Sengers e.a.
NIKON FOTOGALERIE

Art Centre Paleispromenade
Noordeinde 14 Den Haag

maart : Cor Van Weelen
april : Cor Jaring

CANON PHOTO GALLERY
Leidsestr 79 Amsterdam

tot 7/3 : Paul Blanca
Workshop «Het fysiek van de dan-
ser» o.l.v. Paul Blanca 9-10/3

«Reis naar Barcelona» 6-13/4 o.l.v.
Joan Fontcubert



Nikon
The Professional's Choice

DE NOORDSTAR
EN BOERHAAVE N.V.



de eerste vlaamse
verzekeringsmaatschappij

gent 091/25 75 15

kulturele stichting NOORDSTARFONDS v. z. w.

goud - juwelen - brilljanten - cultuur-
parels - gravuren - elektrische uur-
werken - chronographen - duikuur-
werken - uurwerken (digital - quartz)
gereedschap voor uurwerkmakers
juweliers, graveerders, goud
juwelen - brilljanten - cultuurparels
gravuren - elektrische uurwerken
chronographen - duikuurwerken
uurwerken (digital - quartz) - ge-
reedschap voor uurwerkmakers, ju-
weliers, graveerders, goud - juwe-
len - brilljanten - cultuurparels
gravuren - elektrische uurwerken
chronographen - duikuurwerken

VAN ROSSEM

LANGE BOOMGAARDSTRAAT 5-7 9000 GENT 091/258869



WORKSHOP MARTIN PARR STREETWALKING

Martin Parr geeft naar aanleiding van zijn tentoonstelling in Galerie XYZ een boeiende workshop, eveneens ten huize van XYZ.

Deze driedaagse workshop, 29, 30 en 31 maart, omvat besprekingen van het werk der deelnemers, dia-voorstellingen en groepsdiscussies.

Het belangrijkste deel van de workshop bestaat erin in een serie van buitenopnames (Streetwalking), het ontwikkelen van de films, het bespreken van contacten en begeleid dokawerk.

Het aantal deelnemers is beperkt tot 15. Wil je erbij zijn, haast je dan. Deelnemingsprijs: 3.500 BF op rekening KB 440-0210341-20 met vermelding "Martin Parr, Streetwalking".

Verder inlichtingen te bekomen in Galerie XYZ.

ARCHIVAL PRODUCTS

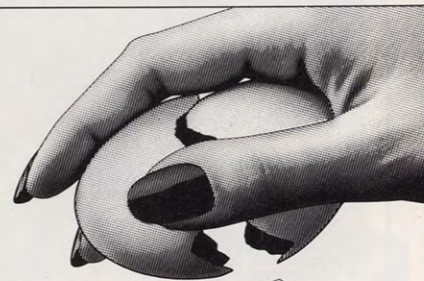
acid free mounting tissue museum boards pas
partouts blotting papers archival print washers
iford galerie agfa record rapid spotmeters etc

PHOTOBOOKS

more than 1000 in stock different zone syst. books

foto chris matton

stationsstraat 45 moen 8591 056.64.56.81



Kodacolor VR 100 film.
Haarscherp geschoten.

Er is nu een nieuwe generatie kleurenfilms voor
elk 35 mm fototoestel: Kodacolor VR films. Scherper,
lichtgevoeliger en kleurrijker dan ooit. De scherpste
kleurnegatieffilm die Kodak ooit gemaakt heeft is de
Kodacolor VR 100.

Met een ongekend intense kleurweergave en een
extreem fijne korrel die zelfs bij flinke vergrotingen
vrijwel onzichtbaar blijft. Dat maakt deze film ideaal
voor portretten, close-ups, stillevens, natuuroptnamen
en macrofotografie. Tussen de 12 en 200 ISO bent u
altijd zeker van een fantastisch eindresultaat.

Vraag dus voortaan naar Kodacolor VR 100 films
bij uw fotograaf. En laat ze afdrukken op Kodak papier
voor het allermooiste resultaat. Probeer ook eens de
andere VR films: VR 200, VR 400 en VR 1000.

Kodacolor VR 100.
De scherpste kleurnegatieffilm.



EEN ZWART-WIT PREMIERE



In zwart-wit alleen,
kan je deze beelden
begrijpen

Fotograaf: Ken Townwer
Printer: Larry Bartlett
Papier: Ilfospeed Multigrade II

ILFORD

Topkwaliteit voor goede ideeën.
Film, papier en chemicaliën.



SA ILFORD NV · Kazernelaan 39 · 1040 Brussel