

# De ontspanner

2001

Annie-Laure Wanaverbecq

Willem Diepraam ontdekt begin jaren zestig de reportagefotografie in een land waar deze vorm van fotograferen al decennia lang in zwang is en bekendheid heeft verworven door mensen als Emmy Andriess, Eva Besnyö, Carel Blazer, Emiel van Moerkerken, Cas Oorthuys, Kryn Taconis en vele andere. In tegenstelling tot in andere landen is de reportagefotografie in Nederland diep geworteld, al vanaf het begin van de eeuw is er een constante ontwikkeling te zien waarop het maatschappelijke en politieke leven duidelijk een stempel heeft gedrukt. In het Europa van de Tweede Wereld-oorlog onderscheidt een aantal Nederlandse fotografen zich door het oprichten van een speciaal voor hun beroepsgroep bedoelde verzetsorganisatie: De ondergedoken camera.<sup>1</sup> Deze traditie van maatschappelijke betrokkenheid wordt ook in de jaren na de oorlog ononderbroken voortgezet, en neemt zelfs een hoge vlucht met nieuwe vertegenwoordigers als Ed van der Elsken, Johan van der Keuken en Koen Wessing.

Binnen de context van die tijd zijn in Europa de mogelijkheden voor deze manier van fotograferen veelbelovend. De magistrale expositie van Edward Steichen, 'The Family of Man', gevoed door het humanistisch ideaal, heeft wereldwijd een ongekend succes en een deel daarvan straalt af op de reportagefotografie. Edward Steichen schrijft hierover: 'The exhibition [...] demonstrates that the art of photography is a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man'.<sup>2</sup> De schrijvende pers probeert tegemoet te komen aan de groeiende behoefte aan beeldend materiaal onder haar lezers en stelt pagina's open voor fotografen. Een van de meest opvallende voorbeelden hiervan is de prachtige fotoreportage, 'Le peuple russe', van Henri Cartier-Bresson, die in 1955 in maar liefst drie grote tijdschriften tegelijk wordt gepubliceerd: Life (V.S.),

Paris-Match (Frankrijk)<sup>3</sup> en Picture Post (Engeland). In de jaren die volgen maakt de reportagefotografie zich op voor haar gouden eeuw, mede dankzij de verslagen die tijdens de Vietnam-oorlog gemaakt zijn. De fotoreportage neemt een steeds belangrijker plaats in bij het vergroten van het internationale bewustzijn bij wereldschokkende gebeurtenissen. De impact ervan is direct en onweerlegbaar.

Willem Diepraam voelt zich sterk aangetrokken tot dit medium, dat al snel een natuurlijke, centrale plaats in zijn leven inneemt. In de jaren zestig wordt de fotografie door politiek actieve en militante jongeren gezien als het ideale middel voor het uitdragen van hun ideeën. Het eerste fotografische werk van Diepraam, gepubliceerd in een studentenblad en later in de officiële media, geeft duidelijk het dubbele perspectief van die tijd in Nederland weer: aan de ene kant het individuele, ideologische klimaat van de zestiger jaren en aan de andere kant de alom vertegenwoordigde reportagefotografie die volop in ontwikkeling is.

Willem Diepraam gaat helemaal op in zijn onderwerp en heeft daardoor een directe, instinctieve manier van fotograferen '[...] wat een druk legt op de toeschouwer en hem dwingt de dingen ook daadwerkelijk te zien'.<sup>4</sup> Autodidact als hij is, verlaat hij al snel de gebaande pa-den: als de fotografie wordt geaccepteerd als instrument om de rechten en vrijheden van anderen te verdedigen, dan kan hij haar immers ook opvatten als middel om zijn onafhankelijkheid te ontwikkelen en zijn individuele vrijheid te creëren. Deze rotsvaste overtuiging geeft hem de energie om zich te toetsen aan de traditie en te bouwen aan een zeer persoonlijk oeuvre op basis van kracht en vakkundigheid. Met name de eerste twee publicaties getuigen van zijn opvatting: laten zien dat de fotografie eigen signalen uitzendt waar-door wij datgene wat zich achter het beeld schuilhoudt kunnen voelen, aanraken en bevatten.

In 1975 verschijnt zijn boek Frimangron, Suriname, reportages uit een Zuidamerikaanse republiek.<sup>5</sup>

[p. 74-79

en 180] Het boek heeft een duidelijk journalistieke stijl: de beelden – in verschillende formaten – zetten de overvloedige tekst kracht bij, zij zijn als het ware de echo van het geschrevene. In de context van de onafhankelijkheid van Suriname is het een goedbedoelde onderneming. De gedachte achter het boek is om onder de Nederlandse bevolking meer begrip te kweken voor de grote stroom immigranten die de onafhankelijkheid tot gevolg heeft gehad. Als nauwgezet en geïllustreerd

sociologisch werk, ligt het in de lijn van belangrijke humanistische documenten. De fotografie in het boek is echter mat en te neutraal waardoor de potentie ervan niet tot zijn recht komt. Willem Diepraam is zich van deze tekortkoming bewust en als drie jaar later *The Dutch Caribbean* 6 [p. 98–105 en 183] verschijnt, is zijn manier van fotograferen definitief in overeenstemming met zijn persoonlijke opvatting die voortkomt uit een behoefte aan onafhankelijkheid en vrijheid. In de herziene lay-out is de tekst slechts introductie, waarna de foto's elkaar vrijelijk opvolgen, op hele of dubbele pagina's. De volgorde is niet belangrijk, elk beeld vertelt zo zijn eigen verhaal. De thema's variëren, zonder dat daardoor een stijlconflict ontstaat: straatferen, individuele en groepsportretten, landschappen en close-up details rijgen zich aaneen tot een visuele reeks die zich onttrekt aan het lineaire verhaal. Zonder iets aan de realiteit af te doen – het beeld blijft eerlijk en direct – lijkt de selectie dit keer gedompeld in een soort universum van visuele, atmosferische en tastbare sensaties. Veel van de foto's verschenen ook in het eerste boek, maar merkwaardig genoeg lijken ze, ont-daan van de tekst, nieuw werk. Neem bijvoorbeeld de opvallende foto van een kind dat van zijn fietsje valt. Het decor is leeg, met slechts op de achtergrond een fabriek. De betekenis is verdwenen, de context afwezig en de gebeurtenis minimaal. Deze door tijd en plaats 'uitgestelde val' doet denken aan een ander beeld van een kind, met opgeheven hoofd voor een muur gefotografeerd door Henri Cartier-Bresson in 1933. Michel Frizot schrijft hierover zeer terecht: 'Zo komt dat kind uit Valence tot ons, zonder anekdote, ontdaan van geschiedenis en vol betekenis; het onderwerp, losgemaakt uit context en tijd, precies zoals het is gevangen in de lens [...], krijgt een andere identiteit, een verborgen of slechts aannemelijke betekenis. Het beeld moet een bestaansrecht vinden in zichzelf, tot uitdrukking komen in een verbeeldingswereld, bijna compleet buiten de werkelijke omstandigheden van het moment van opname.'<sup>7</sup>

### **Een pauze, bij het kruisen van wegen**

In de jaren zeventig en tachtig is de reportagefotografie in Europa doortrokken van allerlei tegenstrijdigheden. In de nieuwe historische en sociologische context is een aantal denkbeelden niet meer bruikbaar, waaronder: het traditionele model, erfgoed van Eugene Smith, Werner Bischof en Robert Capa, de tragische beelden van Larry Burrows, Don McCullin en Philip Jones Griffiths en het onverbloemde humanisme van bijvoorbeeld Bruce Davidson. De sporen zijn gewist, de codes worden vaag of tiranniek en de ideologische kenmerken creëren verwarring. De structuur van de fotografie is strikt onderverdeeld in categorieën en verstikt in normen en regels. Twee uitzonderlijke personen weten hierin een bres te slaan: Robert Frank, instinctief, subjectief en in geen enkele categorie onder te brengen, en William Klein, subversief, iconoclastisch en fel onafhankelijk. Zij leggen in de jaren vijftig de basis waardoor het mogelijk wordt te ontsnappen aan regels die zijn ontleend aan andere manieren van werken en te zoeken – ook op langere termijn – naar een fotografie zonder beperkingen, behalve degene die door de techniek worden opgelegd.<sup>8</sup>

In Frankrijk komen deze nieuwe opvattingen tot uiting in de oprichting van de VIVA.<sup>9</sup> De leden wijzen de fotografie als getuigenis of illustratie van de werkelijkheid af en onderstrepen de ambiguïteit van de informatie die een beeld overbrengt. Zij richten zich vooral op niet-spectaculaire onderwerpen, op niet-feitelikheden, en roepen de fotografie uit tot 'vertrekpunt naar de verbeeldingswereld'.<sup>10</sup> Zij staan voor een radicaal andere aanpak, een aanpak die al snel door veel andere individuele fotografen wordt overgenomen.

Voor Willem Diepraam wordt het eind van de jaren zeventig gekenmerkt door onverwachte en verdrietige familieomstandigheden. Het is voorstelbaar dat zo'n plotseling, hevig en intens verdriet als een katalysator werkt op persoonlijke overtuigingen: je blik op de wereld is immers niet los te zien van de blik op jezelf. Daarbij wordt onze keuze voor een menselijk ideaal gevoed door de verplichtingen die we in ons leven aangaan. De gebeurtenissen maken dat Diepraam zijn onafhankelijkheid op een aantal manieren bevestigt:

hij wordt selectiever in de keuze van zijn onderwerpen, neemt afstand tot de pers en beperkt opzettelijk zijn productie.

Een reis door Afrika stelt hem in staat een nieuw project op te starten, wat in 1982 uitmondt in de publicatie van *Sahel*.<sup>11</sup> [p. 118–130 en 186] Hoewel zijn sociale betrokkenheid duidelijk aanwezig is, weigert hij bij te dragen aan het stereotiepe beeld van de ellende in Afrika en probeert de atmosfeer

en het ritme van het dagelijks leven te vertalen. Ondanks dat hij zich ervan bewust is een vreemde te zijn in de cultuur en denkwereld van de Afrikanen, is hij erg ontvankelijk voor het gevoel van kalmte en

sereniteit dat die landen eigen is. Zelf zegt hij hierover: 'Ik heb er een soort afwezigheid van noodzaak gevonden, een fatalisme [...]'.<sup>12</sup>

In deze fase van zijn leven lijkt het alsof zijn persoonlijke ervaringen en het fotografische scheppingsproces nog nauwer met elkaar zijn verweven. Tussen de foto's over het Afrikaanse leven vinden we verschillende beelden die daarvan getuigen. Ze gaan eigenlijk over niets in het bijzonder, misschien over de warmte, over het verstrijken van de tijd, over de grondstoffen van een muur of de transparantie van de schaduw. Deze manier van fotograferen roept direct het beeld op van Bernard Descamps, een van de grootste vertegenwoordigers van deze stroming: intuïtief, sensueel en immer gericht op anderen. Binnen de beperkingen van een fotoreportage zijn Willem Diepraam en Bernard Descamps er beiden in geslaagd dat korte moment waarop een wereld badend in mysterie samensmelt met een innerlijk gevoel, vast te leggen in een en hetzelfde beeld.

In deze hervonden zachtheid, deze lichtheid van sensaties, deze soberheid van middelen hebben de wegen van Willem Diepraam en Bernard Descamps elkaar gekruist, precies op het punt waar de broosheid van degenen die ons omringen waarneembaar wordt.

### **De normen voorbij, de fotografie**

De grenzen tussen fotografie gereserveerd voor privé-doeleinden en introspectie en fotografie bestemd voor het verslag doen van de toestand in de wereld vervagen. Fotografen slaan nieuwe wegen in. Overall is een afwijzing voelbaar van de scheidslijnen die zijn opgelegd voor verschillende genres en stijlen. Bernard Plossu stelt zelfs: 'de enige stijl is niet aan stijl te doen.'<sup>13</sup>

Na Robert Frank en William Klein kiezen ook Claude Dityvon, Lee Friedlander en Josef Koudelka voor een andere richting. Zij verzetten hun bakens en maken krachtig emotionele beelden, van een verbazingwekkende formele strengheid. Ze zijn niet langer onder te brengen in een bepaalde categorie. Zelfs nu nog zijn er mensen die geïrriteerd raken door deze rebelse kant van de fotografie, dit verzet tegen beperkingen en verboden. Toch lijkt dat juist daarin een groot deel van het bestaansrecht van de reportagefotografie ligt. Sterker nog, het ziet eruit dat de fotoreportage juist dankzij deze eigenschap de turbulentie van de afgelopen jaren heeft overleefd en een ongekende verscheidenheid heeft opgeleverd. Willem Diepraam raakt zich er steeds meer van bewust dat de fotografie deze wezenlijke pluraliteit in zich heeft en sluit zich aan bij dit gedachtegoed: hij begint met het verzamelen van foto's uit allerlei perioden en publiceert boeken over andere fotografen. Voor hem bestaan er geen echte genres in de fotografie en de discussie 'of het kunst is of niet' is volslagen onbelangrijk. Veel van dit soort vragen zijn zinloos 'ze dragen niet bij aan het beter begrijpen van fotografie, en ook nu nog heeft daardoor een groot deel van deze beelden geen status, geen bestaans---recht [...]'.<sup>14</sup>

Als zijn boek *Foto's Photographs* [p. 191] verschijnt, lijkt de keuze van de foto's gefragmenteerd, te selectief voor een buitenstaander, maar heel logisch voor hemzelf.<sup>15</sup> In zijn boek brengt hij vijftien jaar fotografie en persoonlijke belevenissen bij elkaar, alsof hij alle losse stukjes wil samenvoegen zodat ze niet verloren gaan, alsof hij de loop van de geschiedenis wil reconstrueren. Elk van zijn foto's refereert aan een specifieke gebeurtenis of een ander moment, er is geen enkel feitelijk of geografisch verband. Het enige dat deze fragmenten bindt is dat ze alle toebehoren aan één man, ze zijn een som van emoties. Deze dunne rode draad is de verborgen bedoeling, dat is de gedachte die hem beheerste toen hij deze beelden ordende tot een boek. In tegenstelling tot Bernard Plossu, die zijn foto's overlaadt met emoties, weeft de meer ingetogen Willem Diepraam tussen de bladzijden een nauwelijks zichtbare draad van eigen indrukken, gevoelens en herinneringen. Vervolgens stelt hij dat verbazingwekkende, of zoals hij zelf zegt 'chaotische' voorwerp bloot aan de blikken van anderen. Elke bladzijde ontvangt de blik van de buitenstaander, zonder gevoel van voyeurisme. Door deze toegankelijke opbouw kan iedereen vrij rondbladeren zonder de druk te voelen van een te sterk aanwezige subjectiviteit. Willem Diepraam maakt in zijn boeken de balans op: 'Een boek stelt mij in staat iets af te ronden, een grens te bereiken [...] het is de ideale manier om foto's tot leven te brengen, en als het boek er eenmaal is, is het voor mij afgesloten'.<sup>16</sup>

In de afgelopen tien jaar werkt hij met eenzelfde kundigheid en met misschien wat meer innerlijke rust aan zijn boeken. Lima 17 [p. 150–163 en 194] en Landschap aan Zee 18 [p. 166–175 en 195] geven elk op hun eigen manier vorm aan de strengheid en de concentratie van de fotograaf. De boeken zijn opgebouwd als een gedicht, zoals hij zelf zegt, en komen over als een mooie synthese van een innerlijke spanning en een krachtige en gezuiverde vorm van expressie. Lima lijkt op het eerste gezicht makkelijk te ontcijferen maar blijkt bij nader inzien ambivalent. De lichtheid van de tot in het extreme uitgewerkte grijstinten, de transparantie van de vlakken, ze lijken slechts als tegenwicht te dienen voor de last van een leven zonder concessies. De wat scheve foto van het meisje dat schragen draagt, zegt ons niet echt iets over de werkelijkheid. Bij een dergelijk beeld komen direct de woorden van Michel Frizot over Robert Frank boven: '[...] Hij laat zien hoe het leven scheef kan lopen door het schuin in beeld te brengen, [...] hij praat klaarblijkelijk over andere dingen, door te veranderen van onderwerp probeert hij de ware betekenis te verhullen – [...] – verlatenheid, eenzaamheid, hoon.'<sup>19</sup> Anders dan bij Robert Frank spelen melancholie en pessimisme in het werk van Willem Diepraam geen overheersende rol. Het drukt eerder het zoeken naar een moeizaam evenwicht uit. De foto van het meisje dat in een verlaten straat vol verwachting haar armen uit-strekt naar een bal die in de lucht zweeft, is daarvan een perfecte illustratie. Dat is het leven, zonder versieringen of misvormingen: puur het balanceren tussen de zwaarte van de desillusie en het streven naar geluk.

Een belangrijk thema in de hedendaagse fotografie is het toevallig doen samensmelten van een zuiver persoonlijke inspiratie en een onbepaalde, met anderen deelbare emotie. Zo doen de industriële landschappen in het laatste werk van Diepraam qua heftige contrasten en intense zwarten denken aan de beelden die Josef Koudelka recentelijk bijeen heeft gebracht onder de titel Chaos.<sup>20</sup> Waar Josef Koudelka kiest voor lyriek en een streven naar universaliteit, toont Willem Diepraam echter soberheid en nuances. De foto's zijn genomen op een klein terrein, dat deel uitmaakt van zijn jeugdherinneringen. Ze tonen ons een irreële wereld waarin materie niet vijandig is maar gewichtloos lijkt te worden in een grijs en wit licht. De persoonlijke herinneringen zijn onmiskenbaar aanwezig maar ontgaan de kijker die door deze beelden reist als door een onzeker universum, waarin geen enkel baken, geen enkel spoor houvast biedt.

De afgelopen jaren heeft het industriële landschap een groot aantal fotografen geïnspireerd. Dat uit deze ruwe, soms harde en afstotende decors een zo grote verscheidenheid van bijzondere beelden is voortgekomen is veelzeggend. En als dat nog nodig mocht zijn dan bewijzen Bernd en Illa Becher, Gilbert Fastenaekens, Imre Benkö en natuurlijk Josef Koudelka en vele anderen dat de fotografie niet langer gehoorzaamt aan de logica van cliché-analyses. Ieder heeft dit repertoire op een eigen manier geïnterpreteerd, een manier die in geen enkele categorie is onder te brengen. Subjectiviteit heeft een vastere plaats binnen de fotografie verworven, niet om als zodanig gezien te worden, maar om meer te kunnen suggereren, om een dialoog te kunnen voeren. Ook Willem Diepraam heeft dat zo opgevat. De vele grijstinten en het diffuse licht van een strookje lucht communiceren met de strepen schaduw en met de zwarteheid van bepaalde stoffen. De landschappen ondervragen ons, ze nodigen uit tot contemplatie. Het evenwicht tussen het zwart en het wit in zijn beelden is als het ware de onwaarneembare echo van de manier van leven waarvoor hij heeft gekozen. Wie zich conformeert aan door anderen opgestelde regels, houdt zichzelf voor de gek, maakt geen keuzes en werkt dus niet aan zijn eigen vrijheid. Fotograferen past perfect bij Willem Diepraam. Het is voor hem de manier om oog in oog met zichzelf te komen te staan waardoor dat hij het gevoel krijgt dat hij 'leeft'. Je zou kunnen denken dat fotografie op zich al bijdraagt aan een zeker gevoel van vrijheid: 'belangrijk is dicht bij jezelf te blijven, nooit te liegen vooral niet tegen jezelf, de keuzes volgen dan vanzelf.'<sup>21</sup>