

Jongensjaren: een kleinburgelijk milieu

2001

Chris Esterik

Niets duidde er in de jeugd van Willem Diepraam op een latere loopbaan als fotograaf. Geen artistiek of intellectueel milieu stimuleerde zijn talenten; zijn moeder had in haar jeugd nog gezwoegd in de wasserij van haar ouders in de Amsterdamse Pijp. Zijn vader stamde uit een familie van middenstanders met een zo schraal bestaan, dat er voortdurend werd geleefd met de dreiging te vervallen tot het proletariaat. 'Mijn ouders', aldus Willem Diepraam, 'zijn opgevoed met de hete adem van de armoede in hun nek.'¹ Ze trouwden in de oorlog en hun eerste zoon Willem werd in april 1944 in Amsterdam geboren. Twee jaar later volgde er nog een tweede zoon, Jan.

Willems vader besloot de dreiging van de armoede af te wenden door zich een maatschappelijk geslaagde carrière voor te nemen. Een idee dat naadloos aansloot bij de tijdgeest in de eerste naoorlogse jaren van aanpakken en met handen uit de mouwen een welvarend en fatsoenlijk Nederland opbouwen. De vader was het schoolvoorbeeld dat de toenmalige premier Drees voor ogen moet hebben gestaan van de nieuwe Nederlander: spaarzaam, na een driejarige HBS middels avondstudie hogerop, wonen in de keuken en een 'beste kamer' in huis slechts voor bijzonder bezoek. De avondstudies van Diepraam wierpen vruchten af: onderaan begonnen als bediende bij een bank kreeg hij in 1946 een functie bij de Nederlandsche Handel Maatschappij in Arnhem, waar het gezin naartoe verhuisde. Zijn drang om zich maatschappelijk opwaarts te bewegen en zo zijn grote wens te vervullen om een respectabel burger te worden leidde onvermijdelijk tot conformisme en een dienstwillige houding tegenover zijn meerderen om zich te handhaven in een steeds groter wordende hiërarchische organisatie. Diepraam bleek uiteindelijk te zachtmoedig om zich in de hiërarchie staande te houden. Hij ging vervroegd met pensioen. Zo werd hij voor zijn beide zoons in hun puberteit de personificatie van onvrijheid, levend in een keurslijf van regels en conventies, een schoolvoorbeeld van hoe je niet moest leven. Willem Diepraam: 'Wij zagen mijn vader vermalen worden door die hiërarchie en je kunt zonder overdrijven zeggen dat wij, vanaf het moment dat we daar bewust over na konden denken, gepreoccupeerd waren door het idee van onafhankelijkheid.' Zo legde vader Diepraam, zonder het te weten en te willen, een belangrijk fundament voor een creatieve loopbaan van beide zoons.

De morele en sociale waarden van de opvoeding waren net zo oud en beproefd als Nederland zelf en even eigentijds als het fatsoen van de moderne burger in de periode na de Tweede Wereldoorlog: een fundament van christelijke, calvinistische waarden, die de ouders op feestdagen ook in de kerk beleden. Aangevuld met het oer-Hollandse adagium: doe maar gewoon, dan doe je gek genoeg; lieg niet, doe niet zomaar wat je zelf wilt en houdt rekening met andere mensen. Een religieus besef van schuld werd daarbij niet overgedragen.

Moeder Diepraam wist met veel creativiteit van het karige loon dat haar man aanvankelijk verdiende de eindjes aan elkaar te knopen. Een trek die zoon Willem, naar later bleek, had overgenomen op momenten dat de uitgaven groter waren dan de inkomsten. Zij stond wat minder moralistisch in het leven dan haar man en gunde zich gemakkelijker ook ogenblikken van plezier in het leven.

Hoe ideaal dat kleinburgerlijke wereldbeeld voor de zonen ook was om zich later tegen af te zetten, toch was het maar een deel van de opvoeding. Het andere deel was van een geheel andere, veel meer emotionele orde en zou een levenslange invloed hebben. Willem Diepraam: 'Ze hebben ons een enorme emotionele zekerheid gegeven omdat we werkelijk verschrikkelijk gewenst en geliefd waren. Achteraf is het duidelijk dat we ons heel goed hebben kunnen ontwikkelen vanuit die veilige huls van het gezin en van het huis. Daardoor ben ik mijn hele leven bepaald, zowel emotioneel als ook in grote delen van mijn karakter. Dat gevoel van liefde, dat idee dat we er absoluut toe deden, gaf ons een besef van eigenwaarde en bezorgde ons ook uitvergroete ego's. Het gevoel waarmee wij uit onze puberteit kwamen was: er kan ons niets gebeuren behalve ziekte, dood en verlies van liefde. Een gevoel van onbevangenheid en gebrek aan angst. Alle latere crises in mijn leven kon ik hanteren door dat gebrek aan angst. Zo zijn het hele brede, emotionele kanalen, waarmee ik vastzit aan mijn jeugd en aan mijn ouders.'

Zijn broer Jan Diepraam: 'Onze jeugd was gewoon fantastisch. Er was echt een soort geborgenheid waarvan je later pas beseft hoe bijzonder het was. Op het moment zelf weet je natuurlijk niet beter. Het heeft er bij ons toe geleid dat we onszelf ook wel heel goed vinden en niet veel last hebben van valse bescheidenheid.'²

Opwaarts

Een diepgrijpende jeugdervaring waren de vakanties van het gezin Diepraam in het begin jaren vijftig naar Ameland. In een naoorlogse bus met koperen stangen en rood pluche werden ze afgezet bij de plaatselijke dominee, waar kamers werden gehuurd. Willem Diepraam: 'Als ik nu op het strand kom dan krijg ik nog die flashbacks van hoe die zee vroeger was, hoe het er rook en hoe we met z'n tweeën, voorzien van garnalennetjes, zo snel mogelijk naar de branding liepen in gele zwembroekjes met een bruin biesje: een grote waas van rust en geluk. Dat is het geluk dat ik mijn hele leven verder gezocht heb. Dat soort evenwicht. Daardoor heb ik ook die band met mijn broer. Het gevoel van toen dat de wereld voor altijd goed is, ook al ontdek je later dat het een rotzooi is.' Het is wellicht die spanning tussen dat evenwicht uit zijn jeugd en het onevenwicht van de werkelijkheid, die later een drijfveer vormde voor zijn werk als fotograaf.

In 1953, toen hij negen was, verhuisde de familie naar IJmuiden omdat vader het daar gebracht had tot filiaalhouder van een klein bankkantoor. De jonge Willem onderging door die verhuizing een metamorfose: 'Op school in Arnhem was ik een grauwe leerling, zonder kraak of smaak. In IJmuiden kwam ik bij een juf in de klas die zich met mij begon te bemoeien. Ze had het gevoel hoe ze me aan de gang moest krijgen. Er bleek ineens eer mee te behalen om op school uit te blinken. Daardoor ging ik me uitsloven en was ik binnen de kortste keren, met mijn vriendje Jaap Zwart, de beste van de klas.' Samen met een paar andere leerlingen werd hij in de laatste jaren van de lagere school klaargestoomd voor het gymnasium. Enorm gestimuleerd door zijn ouders, die die school voor de route naar de Olympus van sociaal aanzien en maatschappelijk succes hielden. Willem Diepraam: 'Opwaarts in de samenleving, opwerken, zo goed mogelijk, en maatschappelijke zekerheid. Mijn God, wat heeft mijn vader ons daarmee vermoed!'

Opgevoed op de golf van de naoorlogse wederopbouw en alle materiële zegeningen die dat langzaam met zich meebracht werden de zonen Diepraam nooit geconfronteerd met de dreigingen, die hun ouders hadden meegemaakt. Op het gymnasium zette Willem de zegetocht voort die hij aan het einde van de lagere school had ingezet. Hij behoorde tot het uitzonderlijke type dat goed kon leren en toch niet met jampotjes als brillenglazen als laatste bij gymnastiek werd gekozen. Lang en atletisch gebouwd won hij ongeveer alle sportwedstrijden en was binnen vier jaar voorzitter van de schoolvereniging, van de sportcommissie en van de toneelclub. Een kind als een plaatje voor de ouders. Willem Diepraam: 'Ik paste precies in hun projectie van succesvol opvoeden en een maatschappelijk geslaagde toekomst.' Jan Diepraam: 'Willem wilde altijd heel graag, bijna tot in het krampachtige, een heel sociale jongen zijn en door andere mensen ook zo gezien worden. Een jongetje dat heel goed kon leren en dat heel braaf in de schoolvereniging was. Hij wilde niets liever dan aan dat beeld voldoen. Daar heb ik nooit zoveel last van gehad. Van mij werd niet zoveel verwacht en dat was eigenlijk wel heel plezierig.' Zoon Jan paste niet in dat plaatje.

Die ging niet naar het gymnasium, was veel recalcitranter, eigenzinnig en avontuurlijk. Willem Diepraam: 'Jan heeft zich eerder losgemaakt van de normen en regels van thuis. Dat gaf meteen frictie met mijn ouders. Hij werd ook minder gedomineerd in zijn vroege jeugd als tweede kind dan ik. In de laatste drie jaar van het gymnasium ben ik langzaam van huis weggegroeid, dus ik heb het niet wreed op de spits hoeven te drijven. In mijn laatste jaar was ik er met mijn hoofd al weg en daarna ben ik zo snel mogelijk vertrokken.'

De eerste foto's

Hij vertrok naar Amsterdam, niet om een onzeker bestaan als fotograaf te gaan leiden, maar om keurig medicijnen te gaan studeren.

Al veel eerder was hij gefascineerd geraakt door het menselijk lichaam. Op zijn kamer in IJmuiden hingen afbeeldingen van werk van Donatello en Michelangelo. Zijn keuze om arts te willen worden stond al vroeg vast tijdens het gymnasium.

Het geboeid zijn door lichamen werd zichtbaar, toevallig of niet, in zijn eerste foto's, die hij instuurde voor de schoolprijs van de gemeente Velsen en die hem meteen de tweede prijs opleverden. Een van de foto's was een opname van het slachten van een paard: 'Bij ons om de hoek was een slagerij en ik heb gevraagd of ik mocht kijken bij het slachten en of ik foto's kon maken. Ik zag hoe die beesten eruit zagen en ik vond het opensnijden van die dieren mateloos fascinerend. Een andere foto was een strandpaal op het strand bij IJmuiden met een ondergaande zon, jeugdige romantiek dus.'

De eerste beginselen van de fotografie werden hem bijgebracht door de stiefvader van zijn eerste vriendin Ilja Veldman: 'De vader van Ilja stuurde zijn vrouw en zijn dochters naar bed en dan leerde hij mij in de stilte van het huis hoe je moest afdrucken. Dat ambachtelijke geploeter en gezwoeg daar in de donkere badkamer is in wezen hetzelfde gestuntel dat mij nog steeds achtervolgt.'³

Die foto's en de prijs betekende allerm minst dat de jonge Diepraam een fotograaf uit roeping was: 'De uiteindelijke impuls was zeker geen artistieke fascinatie omdat ik kunstenaar wilde worden.' De motieven om het toch te proberen zouden later veel prozaïscher blijken.

De gymnasiale opleiding en de vooraanstaande positie die hij op school innam lieten veel diepere sporen na dan de periode op de universiteit. Als voorzitter van de schoolclub ging hij al vroeg met macht om. Willem Diepraam: 'Ik herinner me nog precies hoe dat voelde. Dat het lekker was en dat ik ook meteen dacht, dit moet je niet doen. Maar ik wou het toen echt wel proeven. Ik herinner me bijvoorbeeld dat ik met een paar mensen in competitie was en die versloeg ik dan, als het ware. Ik vond mezelf niet leuk als ik dat deed. Het was geen angst om vuile handen te maken. Het was een soort intuïtie, van wat wel en wat niet bij je paste. Ik heb echt afscheid genomen van dat soort eerezucht op het gymnasium, omdat het niet bij me hoorde en ik het niet belangrijk genoeg vond. Ik heb dat toen uitgeprobeerd en geconstateerd dat het niets voor me was.'

Jan Diepraam: 'We wilden allebei wél ergens goed in zijn en ergens goed in zijn geeft natuurlijk ook een bepaalde macht. Ik denk dat we dat allebei heel leuk vinden. Geen macht in de zin van publieke macht, maar wel dat je enig aanzien hebt onder mensen die er verstand van hebben. Dat vinden we eigenlijk wel heel prettig, ja.'

Willem Diepraam: 'De meeste mensen maken dat allemaal later mee, maar ik had het op school al achter me. Die ervaring, en natuurlijk mijn opvoeding, leidde ertoe dat ik van het gymnasium kwam met het besef van mezelf: 'Ik kan alles en ik hoef niet zoveel.' Een heel sterk bewustzijn dat je iets waard bent. En geen enkel besef waar het speciaal heen moest. De keuze voor de studie medicijnen was ook veel meer iets persoonlijks, iets van mijn karakter, dan dat ik al een specifieke loopbaan voor ogen had. Ik had toen wel al het besef dat het zwaartepunt van het toekomstige leven bij mijn privé-leven zou komen te liggen.

Verder ben ik er op het gymnasium aan gewend geraakt dat het lichaam en de geest gelijkmatig en in samenhang met elkaar onderhouden moeten worden. En niet te vergeten het idee van eer. Niet in de zin van de eer om verdienstelijk te zijn, maar de eer om zoveel mogelijk je eigen norm te halen; een bepaalde integriteit, de eer van jezelf zijn, je niet laten verleiden om dingen te doen die je niet wilt en die niet bij je horen, en niet te zeggen wat je niet wilt zeggen. Dat is niet alleen een idee, iets aangeleerds, maar heeft voor mij een essentiële betekenis. Eer verbonden met onafhankelijkheid. En tenslotte de boodschappen uit het Griekse verleden, de Griekse tragedies, de macht van het noodlot, het besef dat er dingen zijn die geaccepteerd moeten worden.' Bij een ramp die zijn gezin in 1977 zou treffen, zou het fatum, zo machtig dat het zelfs de Griekse goden beheerst, onverbiddeijk van gymnasiale wijsheid tot werkelijkheid worden.

Het afscheid van het gymnasium had direct een reiskoorts tot gevolg op zoek naar de concrete sporen van het geleerde. Dus twee maanden naar Italië om zoveel mogelijk musea te zien. Vier keer terugkeren naar het Uffizi in Florence om het Portinari-altaar van Hugo van der Goes te bestuderen. Een jaar later trok hij door heel Griekenland. Willem Diepraam: 'Het was een pure ontdekkingsreis naar mooie, spannende ervaringen en ook toen al een enorme zoektocht naar geliefden, naar vrouwen, naar schoonheid. De wereld ging open. Het heeft op een niet meer na te voelen manier mijn beeldontwikkeling heel erg bepaald. Later heb ik wel eens gedacht, maar dat is heel speculatief, dat het feit dat ik toen zoveel klassieke kunst heb gezien en daar zo van onder de indruk raakte, ervoor gezorgd heeft dat ik in mijn fotografie niet goed uitgerust was om avant-gardistisch te werken. Het had ook tot gevolg dat ik, omdat ik diep onder de indruk was geraakt van tweeduizend jaar cultuur, voelde dat de zwaartepunten van de cultuur niet in mijn eigen tijd lagen. Bovendien is het een

karacterkwesatie: ik hou ik niet van antagonisme en agressie. Als het moet wil ik wel knokken, ook letterlijk, maar ik zal er niet gauw mee beginnen. Ik heb geen enkele behoefte om me bij voorbaat af te zetten tegen welke generatie dan ook. Daar ben ik niet geschikt voor. Misschien daarom heb ik nooit het gevoel gehad dat ik me los moest maken van de fotografische traditie. Integendeel, ik vond het zelfs erg prettig om opgenomen te worden in die traditie. Ook al is dat nu voor sommigen nogal een ouderwets standpunt.'

Amsterdam

Diepraams fotografie speelde in die tijd nog minder dan een marginale rol. Na het winnen van een fotoprijs op school fotografeerde hij vijf jaar lang niet meer. De net aangeschafte camera voor zijn klassieke reizen verloor hij al snel in Italië; hij schafte zich geen nieuwe aan.

Het was tijd om het kleinsteedse IJmuiden achter zich te laten en te verruilen voor het grote Amsterdam.

Het begin was al tamelijk onverwacht. De trotse vader Diepraam weigerde hem studiegeld te betalen. Het was dus zaak om extra aan te pakken en in zo weinig mogelijk tijd zoveel mogelijk geld te verdienen omdat niet alleen de studie veel tijd vergde, maar er ook nog aanvullende bèta-tentamens moesten worden afgelegd omdat Willem in IJmuiden het alpha-diploma had behaald. Het werd het zware nachtwerk in de weekenden bij Hoogovens in IJmuiden. Er bleek al snel nog meer tegenspoed te komen uit een verrassende hoek. De zo begeerde studie medicijnen mislukte. Het beeld van de op bijna alle fronten geslaagde jongeman begon barsten te vertonen. Willem Diepraam: 'De wereld stortte in! Ik was niet goed genoeg om medicijnen te studeren. Ik zakte twee keer voor de propedeuse. Wat was dit? Dat kon niet! Maar het gebeurde toch. Dan loop je tandenknarsend rond met het idee dat je niks kan en het is goed om dat idee de wereld uit te helpen.'⁴ Er volgde een studiepauze van twee jaar, 'waarin hij van alles en nog wat om handen had'.⁵ Veel kleine avonturen in de grote wereld. Hij leefde van niets met de van zijn moeder geërfd eigenschap om van een geringe hoeveelheid zelf verdiend geld, zo creatief mogelijk de einden aan elkaar te knopen. Jan Diepraam: 'We zijn allebei handig. Als het moet kunnen we allebei de straattegels uit de grond regelen, begrijp je? Dat is geen kunst. Het is wel een kunst, maar als het moet doen we dat.'

Toen de jonge Diepraam in 1962 opgelucht naar de grote stad verhuisde bleek de afstand tussen IJmuiden en Amsterdam eerder in lichtjaren te meten dan in een korte treinreis. De naïviteit van een brave, provinciale opvoeding botste hevig met de grootstedelijke werkelijkheid. Toen hij er na twee jaar Freek de Jonge leerde kennen, omschreef hij dat later als volgt: 'Hij had geen enkele zekerheid, hij had geen status. Hij zat alleen maar met dat gevoel van ik moet, ik moet, ik moet. Daar heb ik hem heel goed in begrepen, omdat ik dat toen net niet meer had. Maar toen ik pas in Amsterdam kwam, heb ik dat zelf intens ondergaan. Dat lijden, omdat je niet begrepen wordt.

Ik kwam ook met zo'n hele naïeve, vriendelijke instelling naar Amsterdam. Dat speelde me parten in mijn relaties met begeerde vrouwen. Zo van, als je nu van iemand houdt en je zegt dat er gewoon aardig bij, dan komt het vanzelf wel in orde. Maar op een moment krijg je door dat je een act moet bouwen en dat je je ego moet etaleren en dat je dat ook heel slim moet doen. En dat dat ook werkt! Ook bij heel aardige mensen van wie je dacht dat ze daar doorheen zouden kijken. En wanneer je ook nog merkt dat dat na een dag al niet meer nodig is... dat soort verschrikkelijke dingen. [...] We hadden daar heel humoristische gesprekjes over.'⁶

Billy Holliday

Daarbij kwam dat de nieuwe tijdgeest, die op dat moment door Amsterdam begon te waaien en die later de geschiedenis zou ingaan als 'de jaren zestig' niet onmiddellijk het gemoed van Willem Diepraam in vuur en vlam zette. 'In 1963 brak een hele nieuwe stroming in de muziek door, die als popmuziek werd aangeduid. Onder leiding van groepen als The Beatles en The Rolling Stones werd onder opzweepende ritmes, de bezadigde muziek van de oudere generatie overboord gezet, en bezongen vooral The Rolling Stones het vrolijke verzet tegen ouders en maatschappij en de geneugten van de buitenechtelijke geslachtsdaad.'⁷ De popmuziek ging aan Willem Diepraam voorbij. Hij hield het bij zijn passie voor jazz en klassieke muziek. Ook de oprichting van de studentenvakbeweging in juni 1963 zette hem niet in beweging evenmin als de happenings van Provo tegen 'klootjesvolk', 'regentenmentaliteit' en 'establishment' in de zomer van 1964 bij het Lieverdje

in Amsterdam. Jan Diepraam: 'Ik denk dat ik in mijn hart meer zestiger jaren was en ben dan Willem. Ik heb het gevoel dat ik precies in de goeie tijd ben opgegroeid.' Willem zou via een andere weg de jaren zestig betreden.

Hij werd als fanatiek roeier na zijn eerste jaar in Amsterdam lid van de studentenroeivereniging Nereus. Door zijn roeihobby leerde hij in 1962 Henk van Nieuwen-huyzen kennen, tot op de dag van vandaag een van zijn beste vrienden. Hij schetst de Diepraam zoals hij die in zijn eerste studiejaar leerde kennen: 'Het klikte meteen tussen ons. Dus drie maanden later toen Willem een adres op de Weesperzijde wist, hebben we daar samen een souterrain betrokken. Het leven van toen had alles te maken met het van buiten Amsterdam naar Amsterdam komen en het samen delen van wat je hier aan nieuwe ontdekkingen deed op je achttiende, negentiende en twintigste. In die tijd trokken we heel intensief met elkaar op, het was een grote, fantastische ontdekkingsreis. En de mensen met wie je dat kon delen in die tijd dat zijn er maar een paar. Dat zijn dus vrienden voor het leven. Willem is heel inspirerend voor mij geweest.

Hij had en heeft een kwaliteit die voor mij toen heel bijzonder was, een kwaliteit die ik nu na bijna veertig jaar nog steeds bijzonder aan hem vind. Dat is zijn betrokkenheid op mensen, waardoor hij echt wil weten hoe jij in elkaar zit en ook absoluut niet aarzelend of schuchter is om aan te geven hoe hij zelf in elkaar zit of hoe de wereld in elkaar steekt. Hij nodigt je ontzettend uit om te vertellen wat je van de wereld vindt en biedt zichzelf aan met al zijn kwetsbaarheden, onzekerheden en zekerheden. Voor mij is dat een stroomversnelling geweest in het leren communiceren met mensen en dat heb ik nog steeds intensiever met Willem dan met anderen. Hij was zo gefascineerd met wat hij wilde en zijn interessegebieden waren zo breed, dat hij bij wijze van spreken in het begin niet eens wist dat hij fotograaf wilde worden. Dat was voor hem zelf ook een verrassing.'⁸

Van Nieuwenhuyzen verklaart waarom Provo en de popmuziek aan Diepraam voorbijgingen: 'Wij kwamen in Amsterdam aan tijdens de overgang van de jaren vijftig naar de jaren zestig. Wij waren zo vroeg dat de Provo-tijden nog net niet aangebroken waren. Daarom verkeerden wij erg in progressieve kringen van de jaren vijftig; dus wat zich zo rond het Leidseplein afspeelde, een sfeer bepaald door mensen als Mulisch, café Reinders en jazzcafé Sheherazade. Samen struinden we het Waterlooplein af naar platen van zijn grote liefde Billy Holliday. Kortom het progressieve culturele sfeertje in Amsterdam, dat bepaald werd door kopstukken uit de jaren vijftig. En dat was voor ons als niet-Amsterdam-mers, als jonkies van buitenaf, al heel wat.'

Om lid van Nereus te worden dienden Henk en Willem ook lid van het Amsterdams Studenten Corps te worden en van een dispuut. Dat had onverwachte gevolgen. Ze ontmoetten in het corps Freek de Jonge en Bram Vermeulen. Het werden vrienden en Diepraam zou niet alleen vanaf de oprichting van Neerlands Hoop in Bange Dagen in 1968 de lijffotograaf van het duo worden, maar fotografeerde ze ook al in hun cabaretseke vingeroefeningen van voor die tijd. Henk van Nieuwen-huyzen: 'Er waren allerlei figuren uit de studentenvakbeweging en ook binnen Provo, die tegelijk ook lid van het corps waren. Het was één grote borreling in een heel open tijd en binnen dat corps kon toen ontzettend veel.'

Willem Diepraam: 'Iedereen in die tijd was non-descript. Bram betekende toen al wat, die was een briljante volleyballer, die wás al iemand. En het gevecht ging er natuurlijk om, om iemand te wezen. Dat is het voor mij toen ook heel sterk geweest.'⁹ Maar dat iets verwezenlijkte zich vooralsnog volstrekt niet door middel van de fotografie.

Een levensvulling met een geleende camera

Willem Diepraam: 'Tot 1966 heb ik nauwelijks een camera aangeraakt. Het was niet een drang van binnenuit. Ik had absoluut niet het gevoel dat ik tot de kunst geroepen was. Geen sprake van!'¹⁰ De reden waarom hij een aantal jaren later bewust met fotograferen zijn geld probeerde te verdienen was veel aardser: uit zijn verhouding met Ria Bosma was in februari 1969 een dochter, Karolien geboren: er diende derhalve een gezin onderhouden te worden. Bij Diepraam ontbreekt de heiligheid van het creatieve moeten. Volgens hem is de investituur van de creativiteit in de kunstenaar een grote misvatting: 'Er is in onze samenleving een bijna heilige verering van creativiteit, die dan in de ziel van de kunstenaar wordt gelegd. Daardoor worden er allerlei vreemde mythen over het kunstenaarschap in leven gehouden. Een samenleving projecteert blijkbaar allerlei dingen die niet zo eenvoudig benoemd kunnen worden op de kunstenaar. Het is gewoon het idee van de oude magiër in

de primitieve samenleving. Maar creativiteit is iets universeels. Ook boekhouders zijn buitengewoon creatief.’

Maar voor de, nota bene geleende, camera weer ter hand werd genomen liep de periode ‘waar hij van alles en nog wat onderhanden had’ af en besloot hij sociologie te gaan studeren. Het was onder meer door die studie – die hij na drie jaar afbrak – dat de aanvankelijk wat apolitieke student op zoek naar zichzelf, wat meer betrokken raakte bij het maatschappelijk gebeuren van die tijd. Nu was dat ook bijna niet te vermijden want de Provo’s huldten Amsterdam in rook tijdens het huwelijk van prinses Beatrix en Claus von Amsberg, de bouwvakkers trokken op tegen het gebouw van De Telegraaf op de Nieuwe Zijds Voorburgwal en de studenten scholden de Amerikaanse president Johnson uit voor moordenaar vanwege zijn optreden in Vietnam en demonstreerden tegen de regenteske structuren van een vermolmd universiteit. Diepraam volgde de demonstraties met zijn geleende camera en maakte foto’s als geïnteresseerde buitenstaander. Het was in die periode dat hij zijn latere vriend Gerard van Westerloo ontmoette. Van Westerloo was redactielid van het blad Student [p. 178], dat ook in de greep van de nieuwe tijd was geraakt, en zou er later hoofdredacteur van worden. Van Westerloo: ‘Ik had in die tijd liefde opgevat voor Lieneke Frerichs, die op het gymnasium in dezelfde klas als Willem had gezeten.

Op een zaterdagochtend omstreeks 1967 zaten we in een bus naar Duitsland om te gaan demonstreren tegen de Notstandsgesetze, die het linkse Duitsers bijna onmogelijk moest maken om in overheidsdienst te treden. Ik ging mee om er voor Student een stuk over te schrijven. In die bus kwam op een gegeven moment een lange deegsliert naar me toe. Hij liep op Lieneke af en zei: ‘Leuk je weer te zien.’ En toen sprak hij, wat mij betreft, de historische woorden: ‘Zo, en is dit nou jouw Kloris?’ Ik wist onmiddellijk dat ik iemand die zoiets zegt niet meer in mijn buurt wilde hebben. Hij zei: ‘Oh, jij bent van Student, dan maak ik foto’s voor Student.’ Ik weet nog dat ik de tegenwoordigheid van geest had om te vragen: ‘Zijn ze duur?’ Nee, ze waren gratis. ‘Oh, dan is het goed.’ Het waren zo bleek, echt mooie foto’s, foto’s die je niet in dagbladen zag. Ik zag er een betrokkenheid en tegelijkertijd afstandelijkheid en vakkundigheid in, die ik meesterlijk vond. Dus ik dacht, over die Kloris moet ik me maar heen zetten. En hij wilde, zo bleek, ook verder contact, want hij was erg ambitieus in die tijd. Van wat hij zei begreep ik geen woord; hij bekeek de wereld anders dan anderen. Als ik zei: “Notstandsgesetze zijn tamelijk bedreigend”, dan zei hij zoiets als: “Maar de lucht stond wel heel mooi.”¹¹

Na twee mislukte studies was een nieuwe ambitie geboren, naar later zou blijken een levensvervulling. De eerste foto’s verschenen in Student en al snel bemoeide Diepraam zich met de vormgeving van het blad. Hij ontwierp fotocollages voor de voorpagina van Student met op betogers inhakkende politieagenten, bebloede koppen van Vietnam-demonstranten en in de boeien geslagen zwarte activisten. De studentenbeweging had zich nog niet in het latere keurslijf gewrongen toen ze haar vermeende lot met dat van de arbeidersklasse verbond. Student ademde nog de sfeer van het vrolijke verzet en de nieuwe vrijheden van de late jaren zestig. De tijd van de diepserieuze gestaalde studentenkaders, die zij aan zij met de arbeiders naar het ochtendrood van het socialisme optrokken was nog niet aangebroken. En Willem Diepraam, inmiddels fotoredacteur van Student, werkte vrolijk mee. Zo verscheen er in het april-mei nummer 1970 een tekening van de vaste illustrator van Student Jan Willem van Vugt, waar een wijsneuzige student een groepje bierdrinkende en hamburgers etende arbeiders toevoegt: ‘Objectief bent U de revolutionaire klasse.’¹² Drie jaar later zou zo’n cartoon absoluut not done zijn. Gerard van Westerloo: ‘Bij die illustraties was Willem ook betrokken. Een keer per maand gingen we op bezoek bij Jan Willem van Vugt en dan bedachten we de tekeningen. Willem verzond de tekening en ik de tekst. Jan Willem maakte prachtige tekeningen, maar politiek interesseerde hem niet.

Mij werd in die tijd als hoofdredacteur wel eens het felle verwijt gemaakt dat wij de Girondijnen waren, terwijl de tijd rijp was voor de Jacobijnen. Willem en ik hoorden bij de Girondijnen. We hebben het twee jaar lang gedaan en we hebben ons suf gelachen.’

Fotografische tijden

In het oktobernummer van 1969 verscheen een artikel van Van Westerloo met de DDR-dissident prof. Robert Havemann met foto’s van Diepraam, terwijl er op de achterpagina ook een Diepraam prijkte van twee naakte meisjes bij een artikel dat de oprichting van het Erotisch Syndicaat in

Amsterdam aankondigde. Het syndicaat voerde als motto: Een tevreden naaier is geen onrustzaaier; en verklaarde in haar manifest opgericht te zijn 'vanuit de overtuiging dat in onze samenleving de erotische neigingen en behoeften nog steeds worden achtergesteld en onderdrukt, terwijl uitingen van agressie, militarisme, moordende concurrentie, censurerende en onderdrukkende autoriteiten etc. op veel meer verdraagzaamheid kunnen rekenen.'¹³

Er waren fotografische tijden aangebroken, de maatschappelijke beweging en vernieuwing, en de protesten speelden zich immers letterlijk op straat of in teach-ins en bezettingen af. Het was het intrigerende breukvlak van twee tijdperken: enerzijds werd in 1969 H. Bonset op het Nieuwe Lyceum nog ontslagen omdat hij voor had gelezen uit een boek van Remco Campert en bombardeerde NAVO-vliegtuigen uit Portugal dorpen in de Portugese kolonie Mozambique, anderzijds organiseerden de keurige Utrechtse studentenverenigingen UVSV en Veritas een congres over de democratie onder de titel Democracy. De uitgenodigde Jan Pronk, die over het thema conflictsituatie sprak, stal er de show, aldus het verslag. Intussen had Willem Diepraam zijn geleende camera – een Minolta met één 50 mm-lens – op verzoek van de eigenaar teruggegeven en zelf een camera gekocht. Willem Diepraam: 'De manier waarop ik toen foto's maakte was totaal niet professioneel. Het was vanuit belangstelling voor wat er gebeurde. [...] Er waren steeds meer redenen om foto's te gaan maken, het werd steeds leuker en ik leerde het ook beter. De simpelheid waarmee ik fotografeerde en de rechtlijnigheid, maar ook de zeer grote geconcentreerdheid op wat ik uit een situatie wilde, wat ik er uitsneed en oplakte, – ik denk dat dat heel klunzig is geweest, maar dat had toch een soort van directheid, die in andere foto's niet zat. Wat dan misschien net iets persoonlijker was. Ik denk dat dat het geweest is.'¹⁴

Zijn vriend Gerard van Westerloo waarschuwt bij voorbaat over de interpretatie van Diepraams foto's van die eerste jaren: 'Denk nooit dat Willem ook maar een seconde in zijn leven een socialistische of communistische gehechtheid heeft gehad. Zijn wereldbeeld was vanaf het begin gericht tegen de verzuiling, het gezag en de autoriteiten, waarvan je wist dat ze in de eerste plaats niets voorstelden en vervolgens dat ze met de Duitsers hadden samengewerkt. Dát moest onderuitgehaald worden. Het was dus veel meer libertair dan links. Ga niet te veel met de gedachte mee dat het vroege werk politiek gekleurd is.'

In 1968 begon Diepraam zijn eerste foto's te verkopen. Op 28 juli verscheen zijn eerste foto in het weekblad

Vrij Nederland (VN): studenten die een rookbom gooiden naar Minister van Onderwijs dr. G.H. Veringa. Willem Diepraam: 'De foto's waren een bijproduct van mijn leven. [...] Ik had al snel door dat als ik iets had gemaakt, ik dat ook verkopen kon. Je ging op de fiets alle redacties langs, je schoof wat in de bus, je kocht het volgende nummer – kijken, rekening presenteren, kassa. Een prettiger manier om geld te verdienen dan in de ploegendienst bij Hoogovens. Bij De Groene [p. 178] kwam ik eerder dan bij VN. Het was wel een klein kringetje van bla--

den dat geïnteresseerd was in wat ik toevallig af-scheid-de. de Volkskrant, daar ging je heen, De Telegraaf niet, dat was de vijand. Elsevier ook niet, NRC Handelsblad was op de grens.'¹⁵ Willem Diepraam nu: 'Ik hoefde er niks voor te doen. Het was geen werk, ik was er toch. Daarnaast was het natuurlijk de kick om zelf iets te maken met je eigen handen, iets wat je mooi vindt. In een proces dat je van begin tot eind zelf in handen hebt. Een moeizaam, maar bevredigend proces om iets uit te kiezen wat je het beste vindt. En ook het feit dat je er mee in de krant komt en vele mensen het zien. Uit de vermenging van die elementen ontstaat er iets wat je graag wilt blijven doen. Tenslotte, en dat is zeer fundamenteel, ben ik er niet aan begonnen om er geld mee te verdienen, maar als hobby, omdat ik het zo leuk vond. Dat geeft een soort gewinning waar ik niet over heen wil komen. Het plezier is de motivatie. Wanneer het daarentegen het primaire idee is om er geld mee te maken, dan kost dat je zelfstandigheid.'

Met het devies van de nieuwe beweging 'De verbeelding aan de macht' zou het later anders aflopen dan men toen vermoedde, maar op dat moment was de letterlijke betekenis van het begrip verbeelding als uiting van de roerselen in de samenleving zichtbaar als bijna nooit tevoren: straattheater, mariniers die Damslapers van de Dam veegden, popfestivals, hippies in het Vondelpark, Afghaanse jassen en posters in het straatbeeld; overal waar je keek leek het Nederland van de jaren vijftig bijna net zo ver weg als het Pleistoceen. 'Het zijn', zo schrijft Ursula den Tex, voormalig

redactrice van Vrij Nederland, in een boek over de fotografie in dat weekblad, ‘gelukkige jaren voor de fotojournalistiek wanneer de tijdgeest niet alleen te voelen is, maar ook duidelijk te zien.’¹⁶ Hoe ver en hoe diep de nieuwe geest van de tijd zich op de meest verschillende plaatsen van de samenleving manifesteerde, toonden bijvoorbeeld drie zeer uiteenlopende publicaties waar Diepraam in 1970 en 1971 bij betrokken was.

‘Klootjesvolk’

In het boekje *Kunstonderwijs op losse schroeven* van Jan Juffermans uit 1971 – waar Diepraam de meeste foto’s voor maakte – behandelde Juffermans de invloed van de traditionele kunstacademies op de ontwikkeling van de kunst en constateerde: ‘Uit het vaktechnische accent van de kunstakademies is de situatie ontstaan, dat diegenen die niet in staat waren op een academie de “regels van de kunst” onder de knie te krijgen, geheel buiten het kunstcircuit zijn gedrongen. Hierdoor is de beoefening van de kunst een zaak geworden voor een kleine, vaak intellectuele toplaag van onze samenleving.’ [...] ‘Zo is de term “Akademisme” een belast begrip geworden: een schoolse op traditie voortbouwende en daardoor nooit revolutionaire kunstbeoefening die tradities als “beeldend werken naar de natuur” en “bepierking van het materiaal” tot IDEOLOGIE verhief.’ Verderop is er sprake van ‘het bewustmaken van de maatschappelijke orde die als een rode draad door die [nieuwe, CvE] opleiding loopt. Misschien zal de kunstenaarsopleiding daardoor meer op een sociale – dan op een kunstakademie gaan lijken.’¹⁷

Het tweede boekje was de almanak van het Amsterdams Studenten Corps over het jaar 1970. In de inleiding van de almanak – voorzien van een lay out in psychedelische stijl – worden ‘Ed van der Elsen en Willem Diepraam bedankt, die hun Maagdenhuisfoto’s nagenoeg gratis lieten gebruiken.’ Het zijn foto’s van knuppelende agenten en vastberaden bezetters. Zeven jaar eerder was het Corps nog in het nieuws gekomen vanwege extreme ontgroeningsrituelen die ‘Dachautje spelen’ werden genoemd, nu bestond de groentijd voor een deel uit ‘werk in de fabrieken dat als tamelijk vervelend en weinig leerzaam werd ervaren.’ Er waren voorlichtingsavonden over ‘universiteit, studie, sex en Amster-dam.’ En onder de kop ‘studeren in Amsterdam’ gaf een corpslid een verslag van de gebeurtenissen rond de Maagdenhuisbezetting: ‘we besluiten de bevrijders moed in te spreken en gaan op weg naar het spui, maar worden bij het rokin al tegengehouden, maken omtrekkende bewegingen en komen op herengracht, hoek Leidsestraat, waar de menigte de politie met stokken en helmen op staat te wachten, motoren met zijspan razen voorbij (later lezen we tot ons genoegen dat er tenminste één over de kop is geslagen) bij de ub wordt gechargeerd, we stellen de taktiek van de vijand vast: honden, paarden en lange wapenstok, we zien dat een jongen door twee honden gepakt wordt en door drie marechaussees in elkaar wordt geslagen. Onze kameraden bij de nz voorburgwal beginnen geskandeerd “sieg heil” te roepen. We nemen het over met “dit is het begin...wij gaan door met de strijd”. Het resultaat is een charge met paarden en schijnwerpers.

We komen opnieuw op, dit maal onder “in holland staat een huis”. Bij “en ze komen er niet in” is het weer lopen. Thuis wordt de rode vlag uitgestoken, er wordt gediskussieerd, er blijkt een gewonde te zijn, die tot held van het dispuut wordt uitgeroepen.’¹⁸

Het derde boekje is getiteld *Roodkapje in het Vondel-park, De Geschiedenis van Roodkapje en de Boze Wolf, Een Proeve van Menselijkheid, Het Vondelparkproject 1971*. Fotografie Willem Diepraam. [p. 178] De foto’s van Diepraam bestaan voornamelijk uit hippies in het Vondel-park, ‘klootjesvolk’ dat hippies komt kijken en hippies samen met de traditionele bezoekers van het park. De schrijver van het boekje mijmerde over het lot van een gevangen haas, bestemd voor consumptie: ‘Want dat is de minder vriendelijke mogelijkheid: dat hij na van landschap ontdaan te zijn gevild wordt, tot konsumptie gemaakt, op “konsumptiemaat” gesneden, tot marktgoed gemaakt, in een wereld waar alles te koop is en alle waarden zijn gemaakt door mensen met marktwaardigheid. En, tot “marktgoed” gemaakt, van hand tot hand kan gaan! Dat wil zeggen: alles is dan voorgoed manipuleerbaar gemaakt. De verdeel en heersblik, de cultuurkijk in het landschap.’¹⁹

De luchten van Willem

De kunstenaars, de studenten en de hippies als de boodschappers van de andere tijden en de dragers van de nieuwe toekomst.

Ook voor de Nederlandse weekbladen hadden de nieuwe tijden grote gevolgen, niet alleen voor de inhoud van de artikelen, maar ook voor de vormgeving en met name de positie van de fotografie daarin. Voordien bestonden de weekbladen voornamelijk uit pagina's vol geschreven tekst – sinds Calvijn was Nederland immers een land van het woord - met her en der een kleine foto als illustratie. Den Tex verklaart dat als volgt: 'Zolang Nederland nog verzuild naar de stembus ging, was er weinig reden om individuele politici extra gezichtsbekendheid te geven. De dagbladen gaven in de jaren zestig visueel weinig aandacht aan het parlement en er was voor fotografen weinig plezier aan te beleven. Het maken van opnamen was aan strenge regels gebonden, de vergaderzaal verboden terrein, de benadering met een tele-lens een ongewenste intimiteit.'²⁰ En niet alleen de Tweede Kamer bleef ongefotografeerd, dat gold ook voor fabrieksruimtes, ziekenhuizen, achterstandswijken, scholen en woningen.

De verzuiling kreeg in 1966 een geduchte knauw met het politieke succes van D'66, een partij die met geacheveerde – van Amerika afgekeken – televisiefilmpjes een jonge, goed ogende mr. Hans van Mierlo in beeld bracht. De televisie, als personificatie van het beeld, was toen net begonnen aan haar opmars als massamedium. De geleidelijke stijging van de welvaart verschaftte ook de persredacties ruimere budgetten en zo kwam er ook meer geld voor foto's.

Zijn echte entree bij Vrij Nederland maakte Diepraam naar zijn gevoel met een telefoontje van Rinus Ferdinandusse (toenmalig hoofdredacteur van Vrij Nederland, CvE) of hij de slapers op de Dam wilde fotograferen. 'De hoofdredacteur zelf belt op om een foto te vragen!', dacht Diepraam.'²¹ 'Ik wist niet wat ik hoorde! Er was niks te zien op die Dam, echt niet en hij moest hem – dat is ook typerend – meteen de volgende ochtend hebben. Die tijdsdruk was ook meteen de beperking. Pas later kwam er ruimte en maakte ik ook die ruimte om langer over beelden te kunnen doen. Rinus, God hebbe zijn ziel, voelde perfect aan dat het zo moest.'

Gerard van Westerloo, die vanaf 1969 de rubriek 'Universitas' voor Vrij Nederland verzorgde en vanaf 1972 lid van de redactie werd: 'Ik weet niet of Ferdinandusse speciaal smaak had op het gebied van de fotografie, maar dat doet er ook niet toe. Hij was de eerste journalist bij VN die begreep dat zo'n blad niet gelezen werd omdat dominees, PvdA-politici of belangrijke economen er zulke gewichtige meningen in schreven. Maar dat het gelezen werd omdat het een levendig, brutaal blad was, een blad dat ook iets liet zien. Daarom heeft Ferdinandusse de fotografie er heel erg ingehaald. Hij heeft de fotografie ruimte gegeven; dat is trouwens het enige wat een hoofdredacteur moet doen.' 'De fotografie heeft zich een plaats bevochten in Vrij Nederland via Willem Diepraam en de lay-out', zo herinnert Ferdinandusse zich in het boek Vijfentwintig Jaar Fotojournalistiek in Vrij Nederland.²² 'Hij (Ferdinandusse, CvE) heeft een duidelijke herinnering aan het moment dat de aanval werd ingezet. Het was op de vierde verdieping van de 'Rode Burcht' aan het Hekelveld, waar Vrij Nederland en de vakbondsbladen werden gezet en opgemaakt, een verdieping boven de redactie van Het Vrije Volk. Daar komt Willem Diepraam binnen: 'een man met van die vreemde lange benen in een strakke broek.' Diepraam steekt een heel verhaal tegen Ferdinandusse af: er moeten méér foto's in Vrij Nederland staan, die méér moeten uitdrukken. Ferdinandusse: 'Het was voor mij de eerste keer dat mij duidelijk werd gemaakt dat foto's meer konden zijn dan een illustratie.'²³

De foto van de Damslapers dateerde van 1971 en vanaf dat moment werkten de fotograaf Dolf Toussaint – voor politiek Den Haag – en Willem Diepraam – voor de rest van Nederland – regelmatig voor Vrij Nederland. 'Zijn foto's veroverden zich een plaats tussen de forse typografie van VN en maakten veel indruk. 'De luchten van Diepraam', of onder vakgenoten 'de luchten van Willem' werden een begrip', schrijft Den Tex. 'Foto's van harde contrasten, grof van korrel en zwaar doorgedrukt, waarop het leven zich afspeelt onder nog somberder luchten dan we in Nederland al gewend zijn. Die stijl is door anderen wel ideologisch verklaard; volgens de fotograaf is hij vooral het gevolg van omstandigheden.'

Diepraam: 'Ik gebruikte het effect heel bewust, heel functioneel vanwege het gebruik binnen de pagina. Ze moesten mijn foto kunnen zien; hij mocht niet ondergaan in de grijze massa van de tekst. Omdat de drukkwaliteit van de kranten niet goed was, kon je geen subtiele grijzen gebruiken.'

Het was op zich niets nieuws, er was een traditie, zo werkten Ed van der Elsken, Johan van der Keuken, Eddy Posthuma de Boer en Koen Wessing en ook William Klein. Het is een techniek, die met die tijd heeft te maken, die ik zelf heb uitgeprobeerd en die goed toepasbaar was. Aan het werk voor de krant viel weinig te plannen, met niets terugkomen kon niet, dat was je eer te na. Ik werkte dus altijd met een rampenscenario, de techniek heel primitief op safe ingesteld, zodat er bij de slechtste lichtomstandigheden toch nog altijd iets uit het negatief te halen viel. Het was jagen op situaties die een foto inhoud geven, altijd snel zijn, je weet dat het moment nooit terugkomt, als het er maar op staat. Daarna moest je in staat zijn van op onmogelijke situaties veroverde negatieven in tweede instantie, in de doka, iets te produceren wat mooi was. Een knokpartij, terreur. Ik leerde toen zo goed afdrucken dat ik wist dat als er maar iets essentieels op het negatief stond, het me ook wel zou lukken dat er in de doka uit te halen. Of de opname nu drie diafragma's over- of onderbelicht was, als er maar wat op stond. Dat was de koorts waarin ik werkte.'²⁴

Roem

Zo kreeg, vanaf 1971 Nederland zoals gezien door Diepraam gestalte in Vrij Nederland: een troosteloos fabrieksterrein van Werkspoor in Utrecht, Spaanse gastarbeiders bij Hoogovens, kinderen spelend met een autowrak in de Dapperbuurt in Amsterdam, Koningin Juliana met verkreukeld mantelpak van achteren genomen voor een menigte in adoratie te Tilburg [p. 52-53 en 178], vrouwen met plastic regenkapjes [p. 50-51], demonstrerend voor gelijke beloning, woonwagenbewoners in Osdorp [p. 60-61 en 178], een klassenbewust echtpaar op een festival van het communistische dagblad De Waarheid. Het zou het 'finest hour' van de naoorlogse sociale fotografie blijken te zijn. Mensen en groepen, die voordien, onopgemerkt, in de schaduw van de samenleving hun lot verbeidden, kwamen lijdzaam, protesterend, zelfbewust, verslagen of strijdbaar in beeld. Het succes van Diepraams werk was er vanaf dat moment vrijwel

on-middellijk en het was groot. Tussen 1971 en 1973 werd hij wereldberoemd in Nederland. 'Tussen '71 en '73', schrijft Van den Bosch in een scriptie gewijd aan het werk van Diepraam, 'was het werkaanbod zo groot dat hij die periode als een licht-streep in zijn geheugen heeft staan.'²⁵ Hij werkte voor Vrij Nederland, De Groene Amsterdammer, zat in de redactie van het kritische blad Wonen—TA/BK (Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunst-en), maakte boeken als het genoemde Roodkapje in het Vondelpark en Kunstonderwijs op losse schroeven, fotografeerde werkende jongeren voor het Vormings-werk, werkte voor talloze blaadjes in de sociale sector, kreeg in 1971 de Experimenteerprijs van de gemeente Amsterdam, plus een documentaire-op-dracht van die stad om, samen met andere fotografen, een jaar Amsterdam in beeld te brengen. In 1972 bracht hij de fameuze bezetting van de Enkafabrieken in beeld, die verscheen in het boek Enka dossier, Handboek voor Bezettters.²⁶

Zijn roem snelde hem vooruit. Toen in 1973 de studenten fotografie op de Rietveld Academie bij het toelatingsexamen werden gevraagd wie zij als voorbeeld zagen, was het antwoord van bijna iedereen: Diepraam. 'Diepraam was niet het enige voorbeeld, maar wel het mooiste omdat hij zo jong was. Hij was de grote god, de held. Door zijn plaats bij Vrij Nederland [...] kon je zien dat fotografie erkenning en status bracht, en dat je je werk binnen een redelijke vrijheid aan een groot publiek kon laten zien. [...] VN was een soort hogeschool. Je las het, je praatte er over: in de eerste plaats ging het om de thematiek, dan pas om de esthetiek. Je moest met goede dingen bezig zijn; de onderlinge censuur was streng, bij een puur mooie foto hoorde je: 'Waar heeft dit mee te maken? Dit is effectbejag.'²⁷

Het waren de tijden waarin de redactie van Vrij Nederland zich welhaast als een zelfgekozen Gideons-bende beschouwde, die met pen en camera de holheid van het heersende gezag blootlegde, zijn op arrogantie gebaseerde autoriteit en de belachelijkheid van hun gezaghebbendheid aantoonde. Met diezelfde pen en camera dachten zij de vermolmde pijlers van dat gezag te slopen en zou er een samenleving ontstaan met een belangrijke plaats voor voordien onmondige arbeiders, vrouwen, jongeren, studenten, intellectuelen en werkelozen. Gerard van Westerloo: 'Willem deed het wel voorkomen, zoals heel veel fotografen in die tijd dat ze invloed in de politiek hadden, dat ze met een foto de wereld konden veranderen. Dolf Toussaint, een beetje zijn leermeester in dat opzicht, was daar helemaal sterk in. Die kon werkelijk een avond lang lullen over het feit dat zijn foto's er de oorzaak van waren dat de premies 0,2% minder sterk gestegen waren. Dat was geweldig wat die

allemaal kon bedenken. Willem was zo idioot niet, helemaal niet, maar ze leefden vanuit het idee dat het er echt toe deed, wat je maakte in politiek opzicht. Als je de mensen nou maar voldoende doordrong met je foto's over de werkelijke verhoudingen, dan zou de maatschappij op den duur wel veranderen. De fotograferende pers sprak daar in die tijd meer over dan de schrijvende pers. Ze werden niet moe om het belang van de fotografie voor de Grote Revolutie te benadrukken. En Willem geloofde daar ook wel in, hoor; niet zo lang, maar hij heeft er wel in geloofd. En tegelijkertijd was hij een van degenen die ondertussen ook wel wist dat het alleen om mooie foto's ging.'

Archetypen

De sociale fotografie van de jaren zeventig probeerde een alledaagse werkelijkheid te laten zien, waarin de maatschappelijk achtergestelde mens centraal stond en waarin ook de inhoud van de foto ondergeschikt was aan het geheel. De fotograaf maakte en koos zijn foto's op grond van zijn linkse analyse van politiek en maatschappij. Zo poogde hij abstracte begrippen als machtsverhoudingen en politieke processen in beeld te brengen. Doel was het beïnvloeden van de publieke opinie om zo het politieke activisme verder te stimuleren. Men werkte met zwart-wit films. Foto's hadden een hard contrast, een grove korrel en vaak een slordig karakter. Het stijlmiddel doordrukken (in de hoeken en de randen) werd veelvuldig toegepast om de nadruk op het hoofdonderwerp te leggen. De foto was ondergeschikt aan de boodschap en mocht niet teveel aandacht trekken.²⁸ De meeste fotografen werkten met een kleinbeeldcamera en een groothoeklens, zodat men dicht bij het onderwerp kon komen.

Willem Diepraam: 'De bedoeling van die foto's was natuurlijk steeds, ook met behulp van de grafische technieken die ik gebruikte bij het maken en afdrucken, om het oog van de kijker meedogenloos te dwingen in één richting; daar waar ik hem hebben wilde.' De fotokunstenaar, die hij op dat moment – wellicht heimelijk – al was, werd allerminst terzijde geschoven en toonde zich in zijn streven naar die éne foto: 'Dat extra dat je in een foto kunt leggen. Die spanning, dat raadsel, dat je er steeds opnieuw naar kunt kijken. Ik zag goed wanneer ik dat zelf haalde. Je hebt je suf gewerkt, je komt thuis, je kiest uit de negatieven precies die ene waarbij 'het' gelukt is. Daar ga je dan mee aan de gang: afknippen, uitsnijden, doordrukken, tegenhouden. Het uitpersen van die citroen, dat was het proces van de eerste jaren bij Vrij Nederland.'²⁹

Mede door toedoen van Diepraam werd de letterlijke ruimte die foto's bij Vrij Nederland innamen groter. Niet zelden werd er een grote foto geplaatst met daaronder slechts een korte tekst van een VN-journalist. Bij voorbeeld een Diepraamfoto in juli 1973 van een strand in Zandvoort met een groepje mistroostige mensen in badpak achter prikkeldraad. De lucht is inktzwart doorgedrukt. Daaronder de tekst: 'Stedelingen die de beperkingen van hun woonomgeving ontvluchten, ontmoeten elkaar weer in een vakantiereservaat van dezelfde beklemmende uniformiteit. Alleen de nabijheid van de zee is een verademing. Willem Diepraam fotografeerde zo een mensenconcentratie in Zandvoort.'³⁰

Vanaf 1974 kwamen er bijlagen van Vrij Nederland in kleur: de eerste in maart 1974 bevatte als coverstory een fotoverhaal van Diepraam over het Emma-kinderziekenhuis in Amsterdam als een losse associatie bij een bespreking van een boek over zieke kinderen. Er volgde meer. In september 1974 verscheen de kleurenbijlage 'De fabriek' [p. 179], met foto's van Willem Diepraam en tekst van Gerard van Westerloo. Van Westerloo sprak er met de arbeiders en Diepraam maakte er foto's. Diepraam: 'Het was verrukkelijk om die absolute dwang van de foto moet er deze week zijn, het is kwestie van nu of nooit van je af te schudden; ik wist dat ik vergelijkbare situaties weer terug kon vinden. Niet dat ik onder die dwang heb geleden, vier, vijf jaar heb ik uni sono met de krant kunnen werken, daar was niets mis mee. Ik heb me de druk pas gerealiseerd toen ik merkte dat het ook anders kon.'³¹ Van den Bosch schrijft later over de fabrieksfoto's: 'Het zijn portretten waar een soort icoonwerking van uitgaat: de archetypische fabrieksarbeider als slachtoffer. Enkele foto's uit deze reportage geven blijk van een weloverwogen compositie; een element dat in de loop der jaren steeds nadrukkelijker naar voren komt in Diepraams werk.'³²

De eerste fototentoonstelling

In die jaren pleitte Diepraam herhaaldelijk vurig bij de redactie van Vrij Nederland om een fotoredacteur aan te stellen. Het zou er niet van komen. Diepraam: 'Achteraf geloof ik dat het wel erg veel gevraagd was om binnen een blad waar geen visuele krachten waren ingehuurd te pleiten voor wat je nu een 'artdirector' noemt. Het was onbespreekbaar, tot het moment dat het ook niet meer nodig was omdat Vrij Nederland toen al over zijn top heen was.' Wel lukte het hem later om een fotocolumn in het blad te krijgen: een foto over twee pagina's met alleen de vermelding van plaats en tijd: 'Dat was een ontzettend goede presentatie, behalve dat ik toen weer ontzettend overschatte wat ik aan het publiek van Vrij Nederland kon presenteren.' Maar dat was veel later toen de fotoreporter al fotokunstenaar was geworden.

In de loop van 1973 kreeg Diepraam het eervolle verzoek een overzichtstentoonstelling te maken van eigen werk in het Van Abbemuseum te Eindhoven [p.178]. Want de politiek, de levenselixer van die tijd, had ook het museum bereikt. Dat betekende dat museumdirecteur Jean Leering aansluiting zocht bij de alledaagse werkelijkheid van de eigen tijd, dus de werkelijkheid van Diepraam: een dan al troosteloze Bijlmermeer in aanbouw, deprimerende achterstandswijken in grote steden, strok-artonarbeiders in een voorportaal van de hel: een onbeschrijflijk smerige fabrieksruimte, met monsterlijk oude en gevaarlijke machines, die nog uit de begintijd van het negentiende-eeuwse kapitalisme leken te stammen, ME'ers die vier kampeerwagens van woonwagenbewoners in Osdorp wegsleepten, Vietnamdemonstraties in Amsterdam en Utrecht en stakingen in Antwerpen. Het museum, aldus Leering, diende zoals het toen heette 'de aansluiting met een breder publiek' te zoeken en zich niet op te sluiten in 'een avantgardistische opstelling'.³³ Naast het werk van Diepraam hingen er foto's van de Duitse fotograaf August Sander (1876–1964), die zich ten doel had gesteld om de Duitse bevolking ten tijde van de Weimarrepubliek in kaart te brengen. Zijn gehele collectie zou uiteindelijk moeten bestaan uit 2500 foto's. De catalogustekst omschreef Sander en Diepraam als volgt: 'Sanders foto's tonen typen: de arts, de boer, de kunstenaar, de soldaat, zij zijn ook vaak herkenbaar door een attribuut, een specifiek bij hun beroep passend instrument of gereedschap, of door hun kleding. Hoewel het uitgangspunt van Willem Diepraam vergelijkbaar is met dat van Sander (ook hij fotografeert mensen, meest anoniem) blijkt uit de confrontatie van hun werk dat het getuigt van een zelfde instelling, maar dat de tijd waarin zij werkzaam zijn, zorgt voor een andere uitwerking. Waren bij Sander de klassen herkenbaar, in 1973 gaat het niet zozeer meer om klassen, dan wel om groeperingen, wier 'attribuut' hun dagelijkse omgeving is, hun fabriek, hun wijk, hun straat of hun actiegroep. Het gaat Diepraam niet zozeer om de specifieke individuele trekken van zijn personages, zij kunnen verwisseld worden voor anderen, zij vertegenwoordigen een GROEP.'³⁴ Gerard van Westerloo was door Diepraam gevraagd om in de catalogus over zijn werk te schrijven. Over het verschil tussen journalistiek (Diepraam omschreef zich in die tijd als fotojournalist) en kunst schreef Van Westerloo: 'Journalistiek onderscheidt zich van kunst onder andere door zakelijkheid en eenduidigheid. Een gedicht of een verhaal mag polyinterpretabel zijn; misschien is de persoonlijke invulbaarheid, de verwijzing naar een tijdloos schema met tal van mogelijke actuele situaties, wel een voorwaarde voor grote kunst. Maar journalistiek moet de lezer of de kijker met de neus op de feiten drukken, en zo gauw de mogelijkheid van afdwalen daar is, moet de journalist, met een forse hamerslag op het hoofd, de lezer of kijker weer in het rechte spoor brengen. Willem Diepraam is daar behoorlijk hardhandig in. Als U ook maar even op de zwerf dreigt te gaan, stuit U op de zwarte muur, die Diepraam aan de hoeken en de randen van zijn foto's zo gaarne optrekt; al het afleidende, mogelijk overbodige achtergronddetails dekt hij af, en U kaatst volgens berekening terug in het iets te helle licht, waarin datgene waarom het werkelijk gaat geplaatst is. Sommigen, zelfs fotografen, zeggen dan dat Diepraam te veel foezelt met zijn afdrukken: je kunt ook zeggen dat journalistiek eerder een nadrukkelijke dan een ijle vormgeving vereist.'³⁵

Het primaat van de politiek waarde door de tijd als de maat van alle dingen. Vroeger bewonderde ikonen belandden op de vuilnishoop van de geschiedenis. Er diende immers ruimte te worden gemaakt voor het eigen wereldbeeld, het eigen werk.

Diepraam zette zich in de catalogus scherp af tegen de door hem voordien zo bewonderde fototentoonstelling 'The Family of Man'³⁶: 'Ik spreek wellicht een heel groot woord gelaten uit, maar die eeuwige ontroering is gewoon mijn pretentie niet. "The Family of Man", dat was alles wat

het mensdom kan doorleven bij elkaar gezet en dat maakt, als het goed gedaan wordt, een grote ontroering los, maar het geeft tegelijkertijd een mogelijkheid tot grote inwisselbaarheid. Het wordt niet meer zo belangrijk of je de dikke buikjes in Ceylon of in Suriname fotografeert, het is ontzettend indringend om te zien, maar het heeft totaal géén consequenties. Je kan op die manier duizend jaar blijven fotograferen, je hebt dan misschien fantastische dingen gemaakt, maar het zal mij in ieder geval nooit het gevoel kunnen geven, dat ik het goed heb gedaan. Het blijven uiteindelijk clichés, net zulke clichés als de hoogtepunten uit de levenscyclus die wij allemaal doormaken, geboorte, liefde, kinderen, dood, en het is zeer vanzelfsprekend dat fotografen zich daarmee vanaf het begin van de fotografie mee hebben beziggehouden, maar die hoogtepunten, hoe superieur ook gefotografeerd, hebben op zich nog geen politieke betekenis.’³⁷

Diepraam zei tegen Van Westerloo nogal te twijfelen aan de invloed van zijn eigen foto’s. Die opmerking wekte de indruk alsof hij zelf vond dat hij de tijdgeest niet volledig in zijn greep had: ‘Mijn foto’s, en dat vind ik eigenlijk helemaal niet leuk, zijn nogal gestileerd en nogal verstild bovendien, het zijn foto’s waar weinig ruws aan zit, weinig beweging, ik vind wel dat er op mijn foto’s iets gebeurt, maar dan toch meestal via een omweggetje, en wat er gebeurt is zo van dat kleine, begrijp je? Er zit niet zo vaak een foto bij, terwijl ik dat toch eigenlijk heel mooi vind, van retteketet daar komen we aan en van de figuren die knallen het beeld uit. Ik zou het best lekker vinden om zulke foto’s te maken, emotioneel, niet redelijk, maar emotioneel, grote verhalen van de Parelvisser In De Rode Zee Slachten Een Haai Af, verhalen van liefde en haat, gevaar en vrees. Ik voel me vaak zo’n verschrikkelijk Nederlandse fotograaf die Nederlandse situaties heel indirect fotografeert, ik denk dat het een gebrek aan durf is om heel rauw en direct te fotograferen.’³⁸ Dat het politiek correcte en Diepraam niet naadloos samenvielen dat had Van Westerloo ook al aangestipt in zijn tekst. Bijna verontschuldiging schreef hij: ‘Dat betekent ondertussen niet dat de foto’s van Willem Diepraam geen ontroering teweeg kunnen brengen. Alleen, het gaat dáár niet om, of beter, het gaat daar niet in de eerste plaats om.’³⁹

Individuele ontroering had immers ‘op zich nog geen politieke betekenis’ en ‘blijven uiteindelijk clichés’. Individuele ontroering was niet gepast bij het in beeld brengen van abstracte begrippen als onderdrukking, protest, ongelijkheid en strijd. Maar toch, zo blijkt uit het citaat hierboven, was dat politiek wat incorrecte ge-voels-element niet uit Diepraams werk weg te poetsen.

De confrontatie van Diepraam met het werk van Sander bleek zo’n schok te zijn dat het achteraf een cesuur zou blijken. Wereldberoemd in Nederland was wellicht heel strelend, maar nog geen garantie dat zijn werk de tand des tijds zou weerstaan. Hij kreeg het vermoeden dat zijn foto’s in de lucht hingen, zonder een werkelijk fundament. En net als na het Gymnasium ging hij op zoek naar de wortels: ‘Toen het naast elkaar hing ben ik vreselijk geschrokken. Ik moest toen wel terugkijken: wat stelt het eigenlijk voor wat ik heb gemaakt? Voor de eerste maal was het een kwestie van bezinning. Tot die tijd had ik in een koorts gewerkt, met een enorme vitaliteit; ik moest mezelf bewijzen en had een jong gezin in leven te houden. We leefden van heel weinig geld. Pas toen nam ik afstand: wat is mijn werk in relatie tot de rest? Ik zag ook dat ik de grens over moest om mezelf met anderen te kunnen vergelijken. Binnen een paar jaar tijd heb ik honderden fotoboeken en tienduizenden foto’s naar huis gesleept om mijn achterstand in kennis in te halen. Met twee effecten die mij midden tussen de ogen troffen: ik zag dat ik nooit zo goed als Fox Talbot, als Emerson, Fenton of Kertész zou kunnen worden. Tegelijk was het ontspannend als je alles internationaal overzag, te zien dat de Nederlandse kwalificaties er niet zoveel toe deden. Ik wist voortaan: zó goed ben ik niet, maar ik ben wel heel erg goed. Ik werd afgestraft door het absurd hoge niveau van wat ik zag en kreeg tegelijk het idee van wat ik wél kon halen.’⁴⁰ Aanvankelijk begon hij foto’s op rommelmarkten te verzamelen. Niet lang daarna kwam hij in het professionele verzamelcircuit terecht. Het zou de basis vormen van een indrukwekkende en kostbare verzameling. Tegelijkertijd wijdde hij zich aan een grondige literatuurstudie van de fotografiegeschiedenis. Een en ander zou niet lang daarna zijn sporen achterlaten.

Suriname 1975: een cesuur

In 1975 begonnen Diepraam en Van Westerloo aan een uniek project dat voor beiden een hoogtepunt in hun loopbaan betekende, voor de een een hoogtepunt in sociale fotografie, voor de ander in sociale journalistiek. Zij hadden het idee opgevat om, samen met hun gezinnen voor drie maanden naar Suriname te verhuizen. Doel was om met pen en camera een grondig beeld te schetsen van Suriname, vlak voordat het land onafhankelijk zou worden. De reportages van Van Westerloo en de foto's van Diepraam, die daar naadloos op aansloten, werden verkocht aan Vrij Nederland en zouden later, in meer uitgebreide vorm in boekvorm verschijnen, onder de titel *Frimangron* (grond voor vrije mensen). [p. 74-79 en 180]

Waarom, zo vroegen Diepraam en Van Westerloo zich in het begin van het boek af, ontvluchten Surinamers en masse hun land, op zoek naar de sociale zekerheid die Nederland te bieden heeft? Wat is dat voor een land? Wat voor bevolkingsgroepen, klassen, machthebbers, armen, priesters, oerwoudebewoners en koloniale heeft het? Hoe houden ze zich in leven? Waarover strijden ze en waarin berusten ze?

Willem, zijn vrouw Ria en de twee kinderen Karolien (6) en Michael (4) vertrokken samen met Gerard, zijn vrouw en hun kleine kind naar Paramaribo en huurden er een huis. Hun zoektocht naar leven en strijd van de Surinamers zou een boek van 225 pagina's opleveren.⁴¹ Het werd het verhaal van een ontredderd en desolaat land. De titels van de meeste hoofdstukken spraken voor zich: 'Wie niet werkt zal niet eten', 'Tien huizen per jaar voor het volk', 'Drie eeuwen Nederlands aandeel in slavenhandel en koelievaart'. Van Westerloo beschreef het lot van de ouderen, sprak met Hindoestanen, Bosnegers, Indianen, Javanen en Creolen en interviewde de bazen, de politici en de religieuze leiders. Een citaat over een bezoek aan het Weldadigheidsgesticht, een bejaardentehuis: 'Barakken gevuld met bedden, almaar bedden, een halve meter van elkaar, in de lengte en ook dwars, en op die bedden de lichamen van mensen, die nauwelijks nog functioneren, vereenzaamde oude mensen, die ons apathisch aankijken, niet allemaal, maar wel overwegend. Veertig, vijftig mensen per barak, hier tactvol blok geheten. Blok 1 voor de Javanen, de mannen afzonderlijk van de vrouwen, en zo door een blok voor de psychiatrische mensen, voor de ex-leprapatiënten, en tussen de blokken door de open riolen waar de gieren schokschouderend doorheen lopen, in aantallen zoals we ze nergens anders in Paramaribo hebben aangetroffen en onder de barakken schieten flitsend ratten heen en weer. Het is vrijdagmiddag vier uur, bezoektijd, maar bezoekers zijn er niet, afgezien van de witte pater en de dominee, die hun gelovigen langsgaan.'⁴²

Diepraam fotografeerde de ontredde met veelal grove korrel en doorgedrukte randen: een vingerloze, bedelende lepralijder, een demagogische rijstopkoper, een landloos boeregezin met vijf kinderen voor hun ruwhouten krot. De mondhoeken wezen meestal naar beneden, de gezichten toonden een gelaten vertwijfeling, hier en daar lachte een kind tijdens het spel. De donkere foto's wekten de indruk dat in Suriname nauwelijks de zon scheen en 'ontlokten bij menigeen de vraag of het in Suriname altijd regent.'⁴³

Het boek werd erg goed in Nederland ontvangen: 'Een uniek voorbeeld van een boek, waarin tekst en beeld op gelijk niveau staan.'⁴⁴ Gerard van Westerloo: 'Het samenbrengen van fotografie en schrijvende journalistiek is in *Frimangron* op een manier gelukt waar tot nu toe fotografen en journalisten over spreken als van 'zo goed is het nooit meer gelukt'.'

Later, in 1995 legde Diepraam uit, op welke wijze hij de foto's in *Frimangron* had gemaakt, een methode die ook gold voor het grootste deel van de foto's vóór die tijd.

Het was een belangrijke intellectuele formulering om de ontwikkeling van Diepraam voor en na 1975 te begrijpen: 'Tot 1975 werkte ik op één manier: je wist wie naar je foto's zouden kijken en je maakte een soort vertaling naar een derde stem in je hoofd. De eerste stem ben je zelf. De tweede ligt in de wereld die je fotografeert. De derde is het publiek. Gaat het tussen jou en de wereld, of tussen jou en de wereld en de derde stem? Dat is een volstrekt verschil.'⁴⁵ Met het retorische in zijn vraag, gaf Diepraam eigenlijk zelf al het antwoord: hij wilde van de derde stem af. En zo werd de fotograaf kunstenaar. Diepraam: 'Werkend voor links Vrij Nederland, werkte je niet alleen voor een organisatie, maar het was ook iets dat verplichtingen schiep. Logische verplichtingen. Het idee, dat je iets verplicht was aan je publiek, het idee dat je dienend moest zijn aan iets wat belangrijker was dan jezelf. Daarbij was die derde stem nogal essentieel, namelijk het voorlichten van de Nederlandse bevolking, over wat voor mensen er nu aankwamen uit Suriname. Dat was een duidelijke doelstelling

en dat gaf dus verantwoordelijkheid. Maar ik zag dat er in Suriname iets te halen was dat fotografieren inherent spannender maakte. En kwam zo in conflict met die dienende functie, het idee dat je je ondergeschikt moest maken aan iets wat groter is dan jezelf. Ik zag het maar gedeeltelijk omdat ik ook zwaar gepreoccupeerd was met het verhaal dat we daar gingen halen om het hier te brengen. Dat was ook de bedoeling, daar is absoluut geen misverstand over. Maar je moet je voorstellen dat het een proces van maanden was in Suriname. Die andere elementen, die buiten de dienende functie aan het publiek en de verplichtingen jegens Vrij Nederland vielen, waren zo overweldigend en maakten extra veel indruk omdat ze zo vreemd waren. Ik was er natuurlijk niet zo op voorbereid als op een Nederlands polderlandschap. Die beelden waren heel sterk.' De werkelijkheid van Suriname bleek voor Diepraam dus rijker dan alleen maar uitbuiting, uitzichtloosheid, armoede en een enkeltje naar Schiphol. Nog in Suriname ontladde zich dat in een hevig conflict met Van Westerloo. De crisis kwam aan het einde van de reis. In de auto, ergens op een landweggetje, realiseerde Diepraam zich, dat dit niet was, wat hij wilde. 'Je leende je hoofd aan een publiek dat ergens op wachtte, maar ik begon het gevoel te krijgen dat je ook iets kunt doen alleen omdat je het zelf wilt. Ik schaamde me daarover, dit hoorde je niet te voelen. En heel mijn irritatie reageerde ik af op Gerard als Stelvertepreter van mijn sociale geweten.'⁴⁶ Hij kon de werkelijkheid van Suriname niet meer in zijn ideologische foto's persen. Van Westerloo schrok enorm van deze ideologische volte face.

Diepraam: 'Mijn lieve vriend Gerard had op dat moment een heel andere visie dan ik. Voor hem was het ongelooflijk schokkend. Het heeft hem ook niet op dezelfde manier verlaten als het mij verlaten heeft. Maar als je het heel groot ziet heeft hij achteraf toch dezelfde ontwikkeling doorgemaakt. Veel mensen in de tweede helft van de jaren zeventig hebben die ontwikkeling doorgemaakt. Er zijn er heel veel die toen ingezien hebben dat je beter realistisch naar je idealen kon kijken. Ik heb het toen wat eerder dan anderen gezien en het duidelijker in mijn werk naar voren laten komen. Dat stootte hen voor de borst. Het gaat erom dat je je hoofd kunt vrijmaken, dat je op bepaalde momenten, alleen met je zelf, precies kunt uitdrukken wat je wilt. Dat je de derde stem in je hoofd uitschakelt bij werk dat absoluut uit jezelf voortkomt. Die soepelheid in mijn hoofd had ik.'

Gerard van Westerloo herinnert zich het incident in de auto iets anders: 'Het begon al eerder. Willem was, als ik het nu heel eenvoudig zeg, een beetje kunstenaar aan het worden. En ik vond: 'Ja, Jezus Christus, dat doe je maar in je eigen tijd, hoor! We zijn nu een boek aan het maken.' En Willem vond, en hij had veel meer gelijk dan ik, dat ik teveel door zijn lens meekeek. Niet om hem politiek te corrigeren, maar we hadden een afspraak dat we een boek met één op één foto en tekst zouden maken. Dus probeerde ik met Willems ogen te kijken en dacht: "Dat hoef ik niet meer te beschrijven, dat staat al op de foto. Dat is makkelijk." Maar Willem ging dat zien als: "Waar bemoeit de lul zich mee?" En ik ging het geleidelijk zien als: "Verdomme, we zijn hier voor een boek, niet voor het tijdschrift Foto of zo." Dat spraken we niet zo plat uit, maar iets van die wrijving ging zich wel vertonen. De ruzie die er aan vooraf ging, was dat ik mopperde dat we te simpel werkten en dat we juist wat kunstzinniger moesten werken en dat Willem vol verachting naar me riep: "Je lijkt wel een kunstenaar!" Waarop ik: "Dat ben jij!" De scène in de auto was meer een verzoenende scène.'

De onttovering van de wereld

Hoe het ook was, Willem Diepraam was in Suriname de Rubicon overgestoken: geen dienstbaarheid meer aan het linkse publiek, dat bevestigd wilde worden in zijn oordelen; geen geprefabriceerd raster meer waardoor er naar de wereld gekeken werd. De foto's van August Sander hadden daar een niet geringe rol in gespeeld. Diepraam: 'Daar ben ik toen een tijdje heel erg door beïnvloed geweest. Dat was bijna een antithese ten opzichte van mijn eigen manier van werken. Want ik was bezig in die ongelooflijk opgewonden journalistiek, waarbinnen er geproduceerd moest worden. En dat wilde ik ook. Ik wilde laten zien dat ik dat kon. En wat Sander deed dat was haast niets: volstreekte rust, iets dat leek op volstreekte beheersing. Die stilistische eenvoud waarmee hij die portretten maakte, maakte heel veel indruk op me. Ik vond dat spannend: in een situatie waarin de overduidelijke betekenis er niet was, maakte hij iets uit niets en gaf het zo toch een bepaalde betekenis.'

Onvermijdelijk kwamen er door de ontstane meningsverschillen problemen bij de samenstelling van het boek in Nederland. Diepraam stond er bijvoorbeeld op dat er een foto inkwam van een bootje op de Marowijne, met ergens in de hoek een hondje: 'Het gaf perfect aan hoe het daar was: een paradijs

van rust en vrede. Het leek wel of het onmetelijke kindergeluk van de jeugdvakanties op de Waddeneilanden weer teruggevonden was op de Marowijne. Van Westerloo en vormgever Jan van Toorn protesteerden tegen het opnemen van deze foto. Ieder beeld moest immers een betekenis hebben. De foto werd uiteindelijk toch opgenomen. De grens van het ideologische keurslijf was overschreden. Gerard van Westerloo: 'Binnen de schrijvende journalistiek waren die openingen veel langer versperd. Op dat moment kon je daar niet aan toegeven. Een schrijvend journalist heeft geen andere keus dan op die grens te blijven balanceren. Als hij er over heen gaat dan is hij geen schrijvend journalist meer, dan wordt hij niet meer gepubliceerd, dan heeft hij geen publiek. Dat gaf bij Willem ook wel een zekere spanning. Maar het is het lot én de heerlijkheid van de schrijver als journalist om daar niet te ver van af te komen. Want dan word je een dichter of een romanschrijver. Willem was zich, meer dan de anderen, bewust van het idee dat foto's wel eens een langere waarde konden hebben dan de week waarin ze afgedrukt werden en bovendien was de fotograaf er toen al vrijer in de journalistieke grens te overschrijden.'

Dat moge wellicht zo zijn, maar het liet onverlet dat Diepraam zijn foto's ook moest zien te verkopen. Op dat moment was dat niet de eerste zorg: 'Het was een zachte ontsnapping aan de bewaker, waarbij je de bewaker niet vermoordt, maar hem langzaam opzij duwt. Het had in de eerste plaats te maken met iets heel typerends voor mij en mijn broer: de ongelofelijk sterke neiging om 'vrij' te willen zijn. Of misschien wat realistischer geformuleerd: een grote angst voor gebondenheid, die je niet zelf gekozen hebt.'

De ideologische bouwwerken begonnen in die tijd ernstige scheuren te vertonen. Voordien effectieve wapens in de politieke strijd als 'goed en fout' werden geleidelijk aan bot. De altijd grillige tijdgeest schoof ze wat gegeneerd opzij en vatte genegenheid op voor de voorheen verdoemde begrippen 'mooi en esthetisch'. De linkse intellectueel ontdekte dat de arbeider, een van zijn speeltjes, niet deed wat hij verwachtte en niet was zoals hij dacht. Hij bevrijdde zich niet van zijn ketens, maar koos voor een Opel Kadett. Verveeld en teleurgesteld gooide de intellectueel het in de grote koffer vol met oud speelgoed, om het nooit meer op te diepen. De arbeider was slechts een etalagepop gebleken. Vele jaren later terugkijkend is er verbazing, bijna ongeloof. Ursula den Tex, in die jaren en in 1995 redactrice van Vrij Nederland constateerde verbaasd in dat jaar: 'Wanneer ik de krant van toen lees met de ogen van nu [...] schrik ik toch vaak. Dat we dat toen zó konden opschrijven. Zo nadrukkelijk, zo overtuigd van ons gelijk; voor een lezer van nu moet dat wel pure ideologie lijken, terwijl het dat toch niet was. [sic!] Alleen al de manier waarop de zinsneden die er werkelijk toe doen erin worden gehamerd en nog eens gecursiveerd ook. Laat de lezer het niet in zijn hoofd halen er anders over te denken dan wij doen, zo staat het er. [...] Een foto van Diepraam (28-7-1973) van het strand in Zandvoort laat een groepje mistroostige mensen in badpak zien achter prikkeldraad. De lucht is – toch wel erg ideologisch – inktzwart doorgedrukt. De tekst bij de foto: 'Stedelingen die de beperkingen van hun woonomgeving ontvluchten, ontmoeten elkaar weer in een vakantie-reservaat van dezelfde beklemmende uniformiteit. Alleen de nabijheid van zee is een verademing. Willem Diepraam fotografeerde zo een mensenconcentratie in Zandvoort.' De foto staat op de voorpagina bij het inhoudskader, de tekst vervolgt, alsof het zo al niet erg genoeg is: "Over een ander somber aspect van de zomerse vrijheid schrijft Tessel Pollmann – het streven naar steeds langere schoolvakanties, waar noch ouders noch onderwijs bij gebaat zijn." En toch wilden mensen Vrij Nederland graag lezen.'⁴⁷

Willem Diepraam: 'Ik heb die tekst bij de campingfoto in Zandvoort misschien vergeten of verdrongen, maar als je dit leest, dan springt het schaamrood je naar de kaken. Ik fotografeerde toen mensen vanuit het idee dat ze slachtoffer waren. Slachtoffer van het bestaan, de maatschappij, de tegenstellingen en de ongelijke verdeling. Maar die tekst, dat is een verschrikking; dat moet je zo niet zeggen. Het was een bepaalde manier van kijken waar ik ongelofelijke demagogische elementen begon te ontdekken. Dat was een van de redenen waarom ik met een lichte vorm van zelfhaat naar mijn werk begon te kijken. Het was niet precies genoeg, het was allemaal te ruw, het was te ongenueanceerd en het zou erg oneerlijk zijn dat bij Vrij Nederland neer te leggen. Het was een ontwikkeling in mijzelf. Binnen het milieu van Vrij Nederland wilde ik me onderscheiden en wilde ik een zo belangrijk mogelijke rol spelen. En dat milieu wilde de wereld veranderen en dacht dat het daar ook toe in staat was. Zo bezien was het voor mij een derde stem. Er was geen sprake van een klassieke zelfkastijding, die bij een politiek ideaal hoort. Dat was juist helemaal niet zo. In die zin

werd er in de jaren zeventig ongelofelijk schizofreen geleefd. Want iedereen werd steeds rijker, alles ging steeds beter en iedereen binnen het milieu genoot van het leven. Ik ook, dat was één groot vrij genot. Maar tegelijkertijd was er toch sprake van een heel sterk keurslijf waarin ideeën gedrongen werden, ook hun eigen ideeën: censuur en zelfcensuur.

Al had het dan natuurlijk niks te maken met vreselijke dwang of enorme sociale controle, het was wel degelijk aanwezig. Er was een heel strenge controle op mooiheid. Dat had te maken met het weer opduiken van oude modernistische uitgangspunten, waarbij esthetiek niets betekende en de boodschap in dienst van de politieke ideeën alles betekende. Er was een eigen gelijk en een heerlijk wij-gevoel, zolang het duurde. Ik fotografeerde mensen soms als heel zielige slachtoffers, op een manier waarvan ik nu achteraf denk dat het bijna op het hopeloos paternalistische af is. Het kwam voort uit de verbazing van iemand met een heel beschermde bourgeoisopvoeding. Iemand die daar soms op een hele sentimentele manier op reageerde maar zich er ook vaak heel kwaad over maakte. In de periode die erop volgde waren er wel bij Vrij Nederland die vonden dat ik niet meer zuiver in de leer was.'

Friedrich Nietzsche had het in 1883, het jaar dat Karl Marx stierf, al opgetekend: 'Gij dringt U op aan de naaste en hebt daarvoor fraaie woorden. Maar ik zeg U: uw naastenliefde is uw slechte liefde tot Uzelf. Gij vlucht weg van Uzelf naar de naaste en zoudt daarvan wel gaarne een deugd maken: doch ik doorzie dit 'onzelfzuchtige' in U. [...] U nodigt een getuige uit wanneer U goed wilt spreken van Uzelf en als U hem verleid hebt goed over U te denken, denkt U ook goed over Uzelf.'⁴⁸

Willem Diepraam daarover in 1977: 'Ik geloof helemaal niet meer in een... Mensen zijn slecht en afschuwelijk voor elkaar, daar is geen ontkomen aan. Dat is iets wat je met geen mogelijkheid kunt ontkennen, dan moet je je ogen dichtnaaien. Je kunt er niet eens naar verwijzen als een historisch proces: het speelt zich zelfs duidelijk in je eigen leven af. De geschiedenis overzien is verpletterend, slechts vijfendertig jaar overzien is een totale wanhoop. Dat is bijna vernietigend voor je wil om nog te proberen iets te veranderen in de wereld. Maar ik kan slecht leven zonder het gevoel dat wat je maakt past in iets wat zinnig zou kunnen zijn.'⁴⁹

De onttovering van de wereld, de ontnuchtering na de teloorgang van het ideaal luidde niet het einde van Diepraam als fotograaf in: 'Het idee dat je met je eigen vermogen nog iets kan, dat je enige invloed hebt, is weggespoeld in die vloedgolf van overmacht. Maar mijn onvermogen om werkelijk veel voor anderen te betekenen, behalve in mijn eigen kring, heeft me beschermd tegen overdreven ideologische escapades. De ontnuchtering blokkeerde dus niets.'

Het uiteenspatten van het optimistische, strijdvaardige wereldbeeld in de duizenden scherven, maakte Diepraams werk vanaf die tijd kleurrijker (soms ook letterlijk).

De scherven weerspiegelden een veel rijkere werkelijkheid en durfden twijfels, schoonheid en abstractie te weerspiegelen. Scherven kortom, die een grotere vrijheid in meer dimensies brachten.

Ramp

In 1976 verwierf Diepraam een opdracht uit een geheel ander circuit dan het Amsterdamse. Hij werd gevraagd om de foto's te maken bij een tweede en geheel herziene uitgave van Het Nederlands Landschap [p. 88-95], een boek waarin Ir. J. Bijhouwer de ontstaansgeschiedenis van het Nederlandse landschap beschreef en inging op de verschillende landschapstypen. In eerste instantie zag Diepraam dit als routinewerk. Toen gaandeweg bleek dat hij er, ondanks de voorwaarde tot illustreren, veel van zichzelf in kwijt kon kreeg hij er plezier in. Diepraam stond in die tijd aan het begin van zijn koerswijziging en het genre ontsloeg hem van zijn journalistieke plicht om de foto een boodschap mee te geven. In het boek ontvouwt zich, in overheersend romantiserende landschaps- en natuuroptnamen, een landschap waarin de mens grotendeels afwezig is, maar waarin hij zijn sporen nadrukkelijk heeft nagelaten. Ontslagen van zijn journalistieke verantwoordelijkheden gaf Diepraam blijk van een voorkeur voor sferische en uitgewogen composities. Daarbij maakte hij gebruik van zware wolkenluchten, ritmiek en de wisselwerking tussen horizontale en verticale lijnen. Op enkele uitzonderingen na hadden de foto's inhoudelijk weinig van doen met het concept van de sociale fotografie, echter de voor dit genre zo kenmerkende stijlmiddelen waren nog steeds aanwezig: een grove korrel en zwaar doorgedrukte luchten.'⁵⁰

Tijdens het werk aan dit boek trof hem een persoonlijk drama van een onpeilbare afmeting. Op 27 maart 1977 probeerde een Boeing 747 van de KLM op te stijgen van de luchthaven van Tenerife met 248 Nederlandse vakantiegangers aan boord, waaronder Diepraams vrouw Ria en hun zonen Michael (5) en de pasgeboren Jan. Dochter Karolien (8), die al naar de lagere school ging, was thuis in Nederland bij haar vader gebleven. De te vroeg opstijgende KLM-Boeing boorde zich door een fout van de gezagvoerder in een Boeing 747 van PanAmerican Airlines, die zojuist was geland en op dezelfde baan als de machine van de KLM in de richting van de ontvangsthafte taxiede. Het zou de zwaarste vlieg-ramp uit de geschiedenis van de burgerluchtvaart worden: alle 248 inzittenden van de KLM-Boeing kwamen om en 335 van de 396 passagiers en bemanning van het Amerikaanse toestel. In totaal 583 mensen.

Willem Diepraam: 'Freek de Jonge, die ik in die tijd nog vaak zag en die ik kort daarvoor op het boekenbal gesproken had, zodat hij van Ria's vakantie wist, belde me in de vooravond op. Karolien lag al rustig te slapen. 'Heb je het gehoord over dat KLM-vliegtuig', vroeg hij. Daar wist ik nog niks van. Wat hij wist was vaag, maar het had een onmiddellijke dreiging. Hij vertelde het heel rustig, dat deed hij heel goed. "Ik zou maar eens gaan bellen", zei hij. En "ik kom naar je toe." Ik ben meteen gaan bellen en toen hij aankwam wist ik al dat het verschrikkelijk was. Niet precies hoe want de eerste berichten waren dat alle mensen in het Amerikaanse toestel dood waren en in het Nederlandse alleen velen gewond. We reden naar het KLM kantoor op Schiphol maar kwamen daar verder niets te weten. De informatie was wisselend en tegenstrijdig. Toen we weer thuis waren kwamen veel van mijn goede vrienden uit zichzelf binnen druppelen. In die tussentijd, van Freeks telefoontje tot het definitieve radiobericht, heb ik alle mogelijkheden glashelder voor me gezien. In het absurde besef dat het allang gebeurd was. Als ze er levend uit waren gekomen, wat was er dan van hun lichamen over? Ik heb tussen mijn vrienden zitten wachten tot de klap kwam. En ik heb nog steeds een beeld bij het gevoel van dat moment. Links van me spreekt een stem uit de radio. Terwijl ik voel hoe Ria en de kinderen in één haal van me worden afgesneden zitten wij allemaal in mijn leefruimte, op de grond, met onze ruggen tegen de wand. Ik aan de ene kant zij aan de overkant. Ze zeggen niets, zoals het moet.

Gerard is die nacht bij mij blijven slapen. Ik heb geslapen. Om zes uur heeft hij mij geroepen. Ik heb Karolien wakker gemaakt en het haar verteld. Het drong nauwelijks tot haar door.

Toen ik na een paar dagen met mijn ogen over de rand van de put keek en eruit was geklommen wist ik zeker: "Ik blijf voorlopig eerst rustig zitten en ik doe niets." Zonder het toen te weten dreef ik alweer op de enorme voorraad emotionele reserves die ik in mijn jeugd had opgebouwd. Het is het effect van mijn gelukkige jeugd geweest, het ultieme geschenk van mijn ouders. Die hebben met al hun burgerlijkheid en beperkingen ook weer zo superieur gereageerd op die ramp en later op de strapatsen die ik moest uithalen om mijn leven weer zin te geven. Net als trouwens de meeste van mijn goede vrienden.

Soms, als ik terugkijk, verbaast het me dat ik eigenlijk vrij snel weer door wilde leven en dat het ook lukte. Maar ik zie de logica ervan. Ik ben ook niet echt veranderd. Sommige sporen in mijn karakter zijn verdiept. Ik wist al van "die Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens", maar ik ben toch een stuk bescheidener geworden en heb niet zo snel het idee dat ik iets te melden heb. Ik kon, net als mijn broer al niet goed tegen flauwekul, waardoor we allebei soms nogal arrogant overkwamen. Na het ongeluk heb ik, vaak krampachtig, geprobeerd om met onzin zo weinig mogelijk te maken te hebben. Dat is goed gelukt maar het heeft er ook voor gezorgd dat ik tot ver in de jaren tachtig een beetje als een kluizenaar leefde met erg weinig mensen om mij heen. Ik heb dat bewust doorbroken toen Shamanee, met wie ik vrij snel na het ongeluk ging samenleven, en ik in 1988 uit Parijs terug kwamen waar we ruim een half jaar gewoond hadden.

Ik heb me al op mijn vijftiende, toen voor het eerst de combinatie van liefde en seks op me inbrandde, in zijn volheid gerealiseerd dat ik ooit dood zou gaan. Dat is eigenlijk de enige trek in mijzelf geweest waardoor ik me sindsdien anders voelde dan de anderen. Misschien heb ik daardoor mijn tijd iets bewuster gebruikt of bewuster verluimeld. Dat besef van mijn sterfelijkheid is na dat ongeluk toch nog verdiept. In mijn constante jacht op het geluk, waarvan ik precies weet wat dat voor mij moet inhouden, speelt de controle over mijn tijd een grote rol. Dat gaat nooit meer over.' Met zijn echte vrienden probeerde hij de gevolgen van de ramp onder ogen te zien. Henk van Nieuwenhuyzen: 'Vanaf het moment dat het gebeurd was heeft hij het geen kans gegeven om het al te ver in zijn

onderbewuste weg te laten zinken, zodat het dan pas twintig jaar later als etterbuil naar boven komt. Hij hield het vanaf het begin bespreekbaar.’

Dutch Caribbean: verstillings en eenvoud

Willem Diepraam had Shamanee Kempadoo ontmoet op een van zijn fotoreizen. Tot op de dag van vandaag deelt hij zijn leven met haar, samen met hun zonen Maris (9) en Orfeo, geboren op 31 maart 2000.

In 1978 verscheen Diepraams fotoboek *The Dutch Caribbean* [p. 98–105 en 183], een keuze uit de foto's gemaakt tussen 1973 en 1978 tijdens zijn verschillende reizen naar Suriname en de Nederlandse Antillen. De Engelse titel en de tweetalige inleiding van Gerard van Westerloo wezen erop dat Diepraam met zijn werk de internationale markt wilde bereiken.

Terwijl bij Frimangron de foto nog ondergeschikt was aan de tekst, was dat in dit boek precies andersom. Op de flaptekst van het boek schetste Diepraam nauwkeurig de volte face die hij sinds Frimangron had doorgemaakt.

Geen uitzichtloze ellende meer voor een schuldbeladen westers publiek, maar: ‘De specifieke herinneringen van één persoon voor wie de split-second van elke foto, een zeer subjectieve, vaak zeer intense ervaring was. Dit boek is dus geen poging tot definitie of volledige documentatie van het Nederlands Caraïbisch gebied. Het is slechts een verzameling beelden die ik selecteerde omdat ik ze terug wilde zien. Fotografie bewijst in laatste instantie niets. Bij het kijken naar foto's en het schatten van het waarheidsgehalte ervan kun je alleen zeggen dat er omstandigheden moesten zijn die het ontstaan van een bepaalde foto mogelijk maakten. Fotografie levert dus slechts circumstantial evidence en de fotograaf moet met deze beperking van zijn vak leren leven. Hij hoeft er niet om te rouwen. Teruggeworpen op zuiver fotografische uitdrukkingsmiddelen spreekt hij met zijn beelden een taal die overal herkend en begrepen kan worden.’⁵¹

Volgens Van den Bosch was Diepraam de eerste Nederlandse documentaire fotograaf die in zijn fotografie de verzelfstandiging van de enkele foto doorvoerde. Voor het eerst stond in *The Dutch Caribbean* de visie van de fotograaf en niet het onderwerp centraal.⁵² Het boek is uit twee delen opgebouwd. Het eerste deel bevat voornamelijk foto's uit Frimangron. Daarmee leek Diepraam zijn sociale fotografie achteraf alsnog een artistieke dimensie te willen geven. De nieuwe foto's uit 1977 en 1978, gemaakt op de Nederlandse Antillen, zijn dermate anders dat er moeilijk een samenhang te vinden is tussen het eerste en het tweede deel. In het

tweede deel overheerst het vormaspect van de foto's. Afgewogen zeegezichten, stadsgezichten en landschapsopnamen waar nauwelijks mensen op voorkwamen. Ook de grove korrel en de zwart doorgedrukte randen bleken op de terugtocht. Er was, aldus Van Bosch sprake van ‘schijnbaar bij toeval ontstane beelden, die bij nadere beschouwing een afgewogen compositie bezitten.’⁵³

De gezochte verstillings en eenvoud was bereikt en dat kwam Diepraam in die tijd op boze recensies te staan. Men kon immers niet straffeloos het eigen, vertrouwde kamp verlaten. Martin Schouten schreef in de *Haagse Post*: ‘Het is stil op zijn foto's. De mensen worden zeldzaam. En ook de sporen van menselijke aanwezigheid. Er is een foto van een zoutmeer op Bonaire: een horizontale streep land die het identieke grijs van water en lucht scheidt. Minder fotograferen kan haast niet. Is dat nog journalistiek? Is een fotograaf van landschappen en zeegezichten nog journalist? In mijn ogen niet. Een journalist is iemand die vastlegt wat er aan de hand is met mensen en dingen. Situaties en gebeurtenissen die er over een poosje niet meer zullen zijn. Daarover bericht hij op een manier die binnen een bepaalde conventie valt. Diepraams schrijvende maat Van Westerloo maakt reportages die de kracht van literatuur hebben. Maar hij schrijft geen gedichten, hij blijft binnen de traditie – al loopt hij op de grens van die conventie, wat zijn werk spannend maakt. Met zo'n zoutmeerfoto plaatst Diepraam zich buiten de journalistieke traditie en in die van de kunstfotografie: eeuwige dingen en zo – vijftig jaar geleden lag het er net zo bij en vijftig jaar later zal het er ook nog wel zo uitzien. Daarvoor lees ik geen krant.’⁵⁴

Dat was bezijden de waarheid, het was immers een boek. Schouten voelde wel haarscherp aan dat Diepraam de grens naar de kunstfotografie had overschreden. Diepraam gaf hem daar geen ongelijk in: de officiële presentatie van het boek vond plaats in galerie Fiolet te Amsterdam en ging gepaard met een kleine overzichtsexpositie. De prints werden te koop aangeboden. In een gelimiteerde oplage

van vijftig exemplaren gaf de galerie een luxe editie uit, voorzien van een medegebonden print, door Diepraam gesigineerd en genummerd.

Het betreden van de kunstwereld door Diepraam

betekende niet het vanzelf overnemen van de normen in de aldaar heersende kringen. In een interview met Anna Tilroe voor het maandblad Avenue in december 1978 luchtte hij zijn hart over waar hij in die nieuwe wereld op gestoten was. Hier was onmiskenbaar een man aan het woord die zich het vak van de fotografie eigen had gemaakt door jarenlang met ijver te werken, te verzamelen en te studeren en die niet van zins was zijn inzichten, meningen en oordelen nederig in te leveren bij het betreden van de tempel der Heilige Kunst.⁵⁵

Hang naar schoonheid

Diepraam in 1978: 'Dat fotografie kunst is, is zo voor de hand liggend voor iemand die met goede ogen naar kunst kijkt, dat het eigenlijk een ridicule vraag is. Ander-zijds, het feit dat fotografie kunst is, is in principe niet relevant. Het maakt het op zich niks minder of meer belangrijk en voegt er ook niks aan toe.

Fotografie verwordt steeds meer van toegepaste kunst tot kunst. Dat is een slechte ontwikkeling omdat ik een van de zinnige dingen van kunst vind dat het ergens toe dient, ergens voor gebruikt wordt. Kunst met een grote K maakt de samenleving niet beter. Het is een volstrekt geïsoleerde bezigheid, waarbij het maatschappelijk functioneren tot nul gereduceerd is. Het lijkt erop alsof je iets in een laboratoriumsituatie in leven houdt in plaats van op een vitaal functioneren van de kunst.

Het belang van kunst moet niet overschat worden. Boven-dien, als het zo heel vakmatig wordt, krijgt het vaak ook iets benepens. Het moet iets hebben van dat amateurachtige, dat losse, dat informele. In de fotografie moet de verbinding naar het amateurisme altijd openblijven. Er zijn in Nederland vijf miljoen camera's in gebruik. Er is een nieuwe volkskunst opgekomen. Ongelofelijk, zoiets is er nog nooit geweest. Er zijn weinig mensen die een paard kunnen tekenen. Maar er zijn wel ontzettend veel mensen die een goede foto kunnen maken. Een cultuurbewaarder moet zich realiseren dat daar een schat ligt. Net als Wim Schippers vind ik dat iedereen intrinsiek eigenlijk kunstenaar is. Het is alleen maar een beperking om het anders te stellen. En het rekt tegelijk af met al die mystieke humbug over het kunstenaarschap. Mystieke wichelroedelarij, daar heb ik geen zin in.'

Diepraams beeldanalyse, zijn beoordeling van andermans foto's en die van zichzelf, zijn eigen stijl, de hang naar schoonheid, de noodzaak van spanning en raadsels in een foto, leidt tot verrassende uitspraken. Zo bleek de sociale fotografie van de jaren zeventig – heimelijk – wel degelijk ook een andere inhoud te hebben. Diepraam: 'In die periode heb ik me meer of minder beperkt door met veel met anderen rekening te houden. Mijzelf gedeeltelijk uitleveren aan een publiek, dat was een zelfgekozen proces, ik was me dat bewust. Ik wou dienstbaar zijn en ondertussen natuurlijk mooie foto's maken. Dat proces is niet helemaal verdwenen, maar het is niet meer essentieel voor mijn manier van werken.

Die hang naar schoonheid heb ik altijd gehad. Het is een mantra voor het vertrouwen in het bestaan, voor het feit dat het leven ook goed is, dat de wereld ook mooi kan zijn. Dat heeft altijd om m'n nek gehangen. Al realiseer ik me nu eerlijker dat die wereld het enige is wat ik heb en als het mooi is, dan vreet ik me zonder beperking vol aan mooi. Hoe je er ook mee omging in de jaren zeventig, toen net als nu was er geen manier om niet met schoonheid om te gaan, in de wereld en in de vorm. Mensen die beweren bewust niet vorm te geven, dat is allemaal onzin, die geven ook vorm. De fout zit hem in de manier waarop de dingen benoemd werden. Het begrip esthetiek, bijvoorbeeld, heeft in de jaren zeventig – en ook later nog – tot verschrikkelijke misverstanden geleid. Er viel ook niets uit te leggen of te verduidelijken, want als de woorden mooi of esthetisch vielen, dan was de discussie stuk. Esthetiek werd in die tijd niet geassocieerd met het begrip vormgeving maar met mooi maken. Daar kun je niets mee. Het wordt in die zin nog steeds gebruikt. Waar je het over moet hebben is vormgeving. Door vormgeving, door het arrangeren van het beeld wordt een foto ervaren als mooi of minder mooi, opdringerig mooi of verborgen mooi. In die termen moet je dat zien. Mijn eigen foto's zijn in hun gelaagdheid wel gecompliceerder geworden, maar de benadering niet zo zeer. Het heeft te maken met de behoefte in mij aan eenvoud en soberheid, die ik in andere opzichten ook heb. Dus eenvoudig en sober, maar dan mag het ondertussen, meer of minder opvallend naar het mij uitkomt,

loeimooi zijn. Mooi dat is persoonlijk, gebonden aan de relatie van één individu met de wereld. Mooi, dat is wat het individu van iets of iemand in die wereld terug krijgt. In een goede foto moeten diverse lagen aanwezig zijn. Als het niet voldoende gecompliceerd is en er is niks achter de eerste laag, die je meteen ziet, dan is het niks. Die verdere gelaagdheid heb je nodig om te kunnen blijven kijken. Wat er in diverse lagen van een beeld gebeurt moet dus ook overdraagbaar zijn. Bewust of onbewust. Dat is essentieel. Beelden die alleen een eerstelaags interesse opwekken, daar ben je zo mee klaar. Dus er moet in tweede instantie iets aan de hand zijn. Dat is de spanning en het raadsel: de vraag wat je wil weten, waarom je door wilt kijken. Als fotograaf speel je de hele tijd met de manier waarop je die diepere lagen presenteert. Daarbij ligt natuurlijk het gevaar op de loer dat je in een soort filosofische modder of conceptuele flauwekul blijft steken, omdat het wel lekker onduidelijk is maar geen pointe heeft en verder ook niets los maakt. Van belang is dus om in die diepere laag van het beeld, die nauw verbonden is met je eigen kop, iets aan te brengen wat 'gelezen' kan worden door degene die de eerste laag van het beeld doorboort. Als je na een tijdje weet dat er betekenissen te lezen zijn, min of meer, dan schop je zo'n beeld de wereld in.'

Sahel: los van de moraal

In 1979 kreeg Diepraam de opdracht van het Comité Kinderpostzegels om in de West-Afrikaanse Sahel ontwikkelingsprojecten te fotograferen en ook om er foto's te maken voor een serie kinderzegels [p.184]. De Sahel was een bekend noodgebied, in 1972–1973 was het vanwege aanhoudende droogte door een grote hongersnood getroffen en ook in 1979 werden de eerste tekenen van een voedselramp in het gebied duidelijk zichtbaar. De eerste resultaten van een reis naar de Sahel door schrijvend journaliste Katherina Keyl en Diepraam verschenen in juli 1979 in het kleurkatern

van Vrij Nederland. Na een tweede reis verscheen er in november 1980 in het kleurkatern een fotoreportage over Mali [p. 185] met een inleidende tekst van Vrij Nederland-journalist Kees Schaeppman. Dat leidde in 1982 tot de publicatie van het fotoboek Sahel [p. 118–130 en 186] met 95 pagina's foto's als resultaat van vijf verschillende reizen.⁵⁶

Het zou een hybride boek worden. Met onder andere financiële steun van de Novib leende het onderwerp zich bij uitstek om door middel van confronterende hongerfoto's schuldgevoelens in Nederland op te roepen en zo beurzen voor het rampgebied te openen. Die hongerfoto's en andere rampzalige omstandigheden, typisch voor Derde Wereldlanden stonden er wel in, maar er stond nog veel meer in. Diepraam besloot namelijk zijn ideologische Werdegang niet verborgen te houden. Daarmee werd het geen medelijden opwekkend standaardverslag van Derde Wereldellende, maar gaf het een beeld van een samenleving dat het gebaande pad van de sociale fotografie verliet omdat Diepraam, net als in Suriname, een werkelijkheid aantrof die zich niet in de vertrouwde schema's van de jaren zeventig liet persen. Zelfs niet in een gebied als de Sahel dat er vele malen slechter aan toe was dan Suriname in 1975. Het begon al met de omslagfoto: in plaats van een uitgemergeld lichaam in een uitzichtloze woestijnvlakte, stond er een foto van een weldoervoed prachtig meisje met een glimlach op haar gezicht [p.119]. Het grootste deel van de foto's, die daarop volgden refereerden niet aan honger, dorst en woestijn, maar toonden bijvoorbeeld een boer die zijn graanschuur vult, een door meel bestoven bakkersknecht [p. 187], portretten van Toearegs en Tamachek-vrouwen, opnames van de Niger, de prachtige middeleeuwse stad Djenné en Moorse vrouwen bij de oogst. Het concept 'loeimooi' viel niet over het hoofd te zien.

De Sahel toonde zich zo, ondanks de grote problemen, als een levenskrachtige samenleving waar mensen ook lachten, vee hoedden en reizen maakten, in plaats van alleen maar beelden van apathische Afrikanen, die berustend op een voedselzending wachten van de Verenigde Naties, die wellicht nooit kwam. Diepraam: 'Het was volkomen duidelijk dat die enorme hoeveelheid mensen die volstrekt anders leven dan wij, met heel andere mogelijkheden, toch wel degelijk veel plezier konden hebben binnen hun kader. Mensen zijn over de hele wereld in aanleg precies hetzelfde en gedragen zich in het algemeen ook zo als je door de culturele verschillen heen kijkt. Dat zie je uitgedrukt in het Sahelboek. Ik zet het af tegen het stereotype beeld dat toen herhaaldelijk werd vertoond: dat was een samenleving die zo eendimensionaal was dat daarin nooit geleefd kon worden.'

Om zijn positie nog scherper te profileren begon Diepraam het boek met een citaat van Sigmund Freud uit zijn in 1930 verschenen *Das Unbehagen in der Kultur*. Hier geen strijdbaar protest of een met schuld beladen wereldbeeld, maar eerder een gedwongen berusting. Nog versterkt door de twee aan wie het boek opgedragen was: Michael en Jan, zijn twee omgekomen zoons. 'Ons onderzoek naar het wezen van het geluk', laat hij Freud zeggen, 'heeft ons tot dusverre, buiten het algemeen bekende, niet veel geleerd.' Freud relateert de mogelijkheden van het veranderen van de 'door ons geschapen instituties', want ook die zijn wellicht 'onderdeel van de onoverwinnelijke natuur, in dit geval onze eigen psychische gesteldheid.' Diepraam: 'Het citeren van Freud was een poging mezelf los te verklaren van de moraal, omdat je daar de wereld niet mee begrijpen kan. Het was op dat moment interessanter om menselijk gedrag te verklaren vanuit primitieve impulsen en driften en niet vanuit een door de cultuur bepaald idee van de moraal.' Freud ziet weinig in nieuwe antwoorden op de vraag 'waarom het voor de mens zo moeilijk is om gelukkig te worden. Een impliciet oordeel ligt reeds besloten in onze constatering dat het lijden drie oorzaken kent: de overmacht van de natuur, de wankelende structuur van het menselijk lichaam en het falen van de instituties, die geacht worden om de onderlinge betrekkingen tussen, individu, gezin, staat en maatschappij te reguleren.' Het hybride karakter van het boek vond zijn hoogtepunt in de inleidende tekst van Kees Schaepman, die nog van het aloude gietijzeren gehalte was. Een citaat: 'Toch kan kolonialisme niet alleen beschouwd worden als een aaneenschakeling van misdaden tegen de mensheid door een blank Europees Herrenvolk. Wie dat doet verliest juist de meest destructieve kanten van het systeem uit het oog.

Want ook zonder wreedheden en barbarij heeft koloniale overheersing altijd geleid tot vernietiging van bepaalde samenlevingsvormen en daardoor – in extreme gevallen – tot vernietiging van hele samenlevingen.

De Sahellanden bieden daarvan talloze voorbeelden.'

Het Sahelboek leverde dezelfde kritiek op als eerder

The Dutch Caribbean. Tijdens een forumdiscussie in Museum Fodor verweet fotograaf Han Singels Diepraam zijn Sahel-reportage veresthetiseerd te hebben, waardoor de foto's enkel nog volgens formalistische kwaliteitscriteria bespreekbaar zouden zijn. Diepraam weerlegde deze kritiek door te stellen dat hij weliswaar de nadruk legde op vormgeving, opdat de mensen op zijn manier naar zijn foto's zouden kijken, maar dat dit niet ten koste van de inhoud hoefde te gaan. Om zijn betoog te verduidelijken haalde hij de volgende woorden van Brecht aan: 'Es geht auch anders, aber so geht es auch.' Toen Diepraam tijdens een interview werd geconfronteerd met de constatering dat zijn Sahel-foto's door sommigen werden afgedaan als kunst leek hij daar niet gelukkig mee te zijn: 'Ze zijn helemaal niet afgedaan als kunst. Er hebben maar een paar mensen zoiets gezegd en dat moeten ze dan zelf maar weten. Het materiaal is helemaal niet speciaal gebruikt als kunstmateriaal. Er is een boek. Ik heb vijf tentoonstellingen gehad, behalve één helemaal geen kunsttentoonstelling, maar praktisch en zakelijk. Er zijn er meer op komst. Mensen zien ook wel dat vormaspecten een rol spelen in mijn fotografie. Mijn foto's kun je best als kunst indelen als je dat wilt, maar het zegt nog niets relevants over het gebruik ervan.'⁵⁷

Foto's (1985): universele menselijke thema's

In Sahel stonden de laatste beelden van Diepraam als journalistiek fotograaf; ze zouden in zijn latere werk niet meer terugkeren. De Genauigkeits-fanatiker Diepraam nam een vergaand besluit en sloot zich na 1985 af voor de belangstelling van de media voor hem. Ook die journalistiek was hij voorbij; er werden geen interviews meer gegeven, radio- en televisieoptredens werden geweerd. De anonimiteit werd gezocht en uiteindelijk gevonden. Diepraam: 'Ik had heel weinig aandacht voor dingen in die tijd behalve voor mijn eigen navel. Ik was zo in beslag genomen door mijn privé-leven en de vraag waar mijn leven nu eigenlijk over ging. Daar had ik op dat moment niks zinnigs over te melden. De zinloosheid van de maatschappelijke pretenties van mijn werk was onontkoombaar gebleken. Er was ook daarom niks te vertellen. Daarbij was het praten in de media niet alleen weinig opwindend, het effect was ook altijd onprecies. Je kon haast nooit je verhaal kwijt, er was bijna niemand die echt iets wilde weten. Ze maakten allemaal hun eigen verhaal waarbij nooit, nooit, nooit iets zat waar ik achteraf tevreden mee was.

Daarbij komt dat mijn werk en mijn leven zo bepaald werden door privé-ontwikkelingen dat zelfs als ik over mijn werk praatte er bij het minste of geringste weer privé-elementen in slopen. En dat leverde alleen maar verwarring en onzin op. Dat ik uit de publiciteit ben, dat beschouw ik achteraf als een genot. Het is een van de dingen waarbij ik goed naar mezelf geluisterd heb. Sindsdien praat ik alleen nog over onderwerpen die met mijzelf niet direct te maken hebben, dus bijvoorbeeld het werk van andere fotografen als ik daar tentoonstellingen over maak zoals in de jaren negentig over Cas Oorthuys, Carel Blazer en Eva Besnyö. Dat gaat me beter af.

Ik kan dan ontspannen praten en dat is voor iedereen prettiger.'

De serie tentoonstellingen met bijgaande catalogi die Diepraam maakte voor het Amsterdams Historisch Museum over de drie belangrijkste grondleggers van de Nederlandse reportagefotografie waren het logisch gevolg van zijn verzamel activiteiten en zijn voortdurende ontdekkingstocht binnen de Nederlandse en internationale fotografie. 'Bij de diverse creatieve aspecten van het fotograferen en het verzamelen spelen intuïtieve processen een grote rol. Die processen geven mij resultaat maar ik analyseer ze zelden. Dat kan leiden tot gevaarlijke valkuilen. Bijvoorbeeld: ik bouw in mijn hoofd het besef op dat Robert Mapplethorpe een overschatte fotograaf is. Over de jaren wordt dit geïnternaliseerd zodat het een idee wordt waarmee ik comfortabel leef. Maar, houdt de wrede spiegel mij plotseling voor, waarom is dat zo? Of: wat kletsen al die mensen toch over het verschil tussen documentaire fotografie en kunstfotografie, terwijl ik al eindeloos lang meen te begrijpen dat beide vormen op principieel dezelfde wijze tot stand komen. Ik weet het eigenlijk allemaal al, maar het is niet uitgesloten dat ik neurologen moet gaan lezen om het uit te kunnen leggen.

Als je zoveel beelden gezien hebt als ik en makkelijk deze min of meer vrijblijvende noties ontwikkelt, wordt het aantrekkelijk om van tijd tot tijd iets precies uit te zoeken, uit te leggen, of duidelijk te laten zien. Vooral voor jezelf. Dat kan onder andere door tentoonstellingen te maken of te schrijven. Tentoonstellingen maken ligt dicht bij fotografie, is beeldender, maar heeft ook een sterk intellectuele component; het gaat mij goed af. Ik heb regelmatig tentoonstellingen gemaakt over het werk van andere fotografen uit diverse periodes. Het schrijven, waarvoor ik de routine mis en waarbij ik te veel kwaliteit door inzet moet compenseren, kost mij moeite en pijn maar geeft een speciale bevrediging. Daarbij gebruik ik het meest georganiseerd de hersendelen die bij fotografie niet aan bod komen.'

Hoe sterk privé en werk met elkaar verbonden waren bleek in 1985 toen Diepraam het fotoboek Willem Diepraam Foto's Photographs [p. 191] publiceerde.⁵⁹ Het was opgedragen aan zijn dochter Karolien en vormde niet alleen een selectie uit al zijn werk sinds 1970, maar bevatte ook foto's van zijn omgekomen vrouw Ria en de twee zonen Michael en Jan, van zijn dochter Karolien, van zijn vrouw Shamanee en van zijn vriend Henk van Nieuwenhuyzen. Voor degenen die Diepraams persoonlijke leven kenden was het wellicht de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie. Diepraam: 'Ik heb dat boek op een ongebalanceerde manier samengesteld, waarbij allerlei belangen verenigd moesten worden. Het is heel erg gemaakt vanuit het idee dat het ging over alle negatieven tot dan toe en ik heb toen geproclameerd dat daar ook hele persoonlijke foto's bij konden zitten. Dat werkte een beetje krampachtig, omdat ik dat boek ook stiekem maakte voor die honderd mensen, die Ria en de kinderen gekend hadden. Daardoor heb ik twee dingen door elkaar gehaald die je niet door elkaar moet halen. Dat is aan het boek te zien.'

Het boek was nog uitdrukkelijker op de internationale kunstmarkt gericht dan *The Dutch Caribbean*. Het had een luxe harde kaft, een grote maat en de inleiding van Gerard van Westerloo was tweetalig. Diepraam hanteerde bij de weergave van de foto's consequent, wat in het vakjargon heette, een museale benadering: isolatie en materialisatie van het beeld, iedere pagina bevatte één foto, omgeven door ruime witte marges.

En zo kregen de woonwagenbewoners in Osdorp, de Hoogovenarbeiders in IJmuiden, de Creolen in Suriname en de bakkersknecht in Mali een uitstraling die ze voordien niet of nauwelijks gehad hadden: niet alleen waren ze plotseling hoofdrolspelers in een prachtige voorstelling, maar ook waren het échte mensen geworden en niet meer gereduceerd tot verschoppelingen, uitgebuiten, onderdrukten en slachtoffers.

Er waren landschapsopnamen bij, bedevaartgangers te Fatima, doodzieken in het Binnengasthuis en het Emma Kinderziekenhuis te Amsterdam, een begrafenisserie op Aruba, een vrouw in barensweeën, een kinderlijkje in een witte doodskist op de Kaap Verdische Eilanden en verleidelijke

koeienogen te Friesland. De weg terug naar 'The Family of Man' was afgelegd. Ondanks de ongebalanceerde wijze van samenstellen was er onmiskenbaar een rode draad in het boek: leven en strijd van de mensen in een prachtige en tegelijkertijd gruwelijke wereld. Van den Bosch schreef erover: 'Met universeel menselijke thema's als geboorte, liefde, erotiek, arbeid, religie, moederbinding en dood volgt Diepraam de weg van de wieg tot het graf. Hij gebruikt daarbij zowel beelden uit zijn privé-leven als een grote variatie aan beelden van derden: van zwart tot blank en van arm tot rijk. Zowel in opzet als benadering doet dit sterk denken aan 'The Family of Man' waarbij eveneens sprake was van een losse selectie documentaire foto's waarmee een universele humanitaire gedachte werd uitgedragen.'⁶⁰

Vanaf 1985 veranderde langzaam het werkverband met Vrij Nederland. Het blad wilde uiteindelijk blijven wat het was, een weekblad voor schrijvende journalisten. Een fotoredacteur was er niet gekomen. Van 1985 tot 1987 maakte hij voor het kleurkatern van het weekblad nog reportages, waar de ruimte voor tekst en fotografie elkaar in evenwicht hielden. Zo verschenen er o.a. bijdragen over Carré [p. 190], Leven met levenslang en Prognose Nul. Dagboek uit de aidskliniek. Veelal bevatte de omslag van het katern een kleurenfoto, plus nog een kleurenfoto binnenin. De rest waren zwart-wit afdrukken. Het doel en het resultaat van de foto's was een maximum aan vormgeving, gecombineerd met een zo optimaal mogelijke inhoud.

In 1988, het laatste jaar waarin hij voor Vrij Nederland werkte, veranderde de vorm. Een jaar lang publiceerde hij iedere week een Dagboek [p. 134-147 en 192-193] in de vorm van een doublespread kleurenfoto, met alleen de vermelding van plaats en datum. Hij experimenteerde niet alleen met bewegingsonscherpte, maar ook zijn privé-leven rukte op in zijn foto's, net als in het boek uit 1985. Er verschenen afdrukken van zijn vrouw Shamanee, zijn dochter Karolien, zijn grootmoeder, een doodzieke Ed van der Elsen, Johan van der Keuken en zijn vrouw, en de door hem zo geliefde jazztrompettist Chet Baker. Er waren veel landschapsfoto's en verwijzingen naar de schilderkunst zoals een 'Renoirfoto' van het Cabaret Paradis Latin in Parijs, abstracte beelden van geteisterd plaveisel in Amsterdam en twee 'raadselachtige' opnamen van wolkenluchten, die voor een leek niet van kitsch te onderscheiden waren. Diepraam: 'Wanneer de fotografie zo'n vergaand onderdeel wordt van je uitdrukkingsapparaat, dan ontstaan er beelden uit het alleen in je eigen hoofd praten. Dat kan niveaus bereiken waarbij ik bijna zeker weet dat ze door niemand anders zo "gelezen" zullen worden. De betekenis naar buiten toe zou ik nooit kunnen verwoorden. Zoals met die wolken, de betekenis daarvan is alleen maar heel sferisch. Het is gevaarlijk om dat te doen, omdat je er op moet rekenen dat misschien maar vijfhonderd lezers van Vrij Nederland een bepaald basiskennis van de geschiedenis van de beeldende kunst hebben en zien dat die foto daar een onderdeel van is. Bovendien is het wel erg privaat. Zo'n beeld heeft te maken met een behoefte te ontsnappen aan de wereld. Het is een soort oefening in sterven: je bent weg en je leeft toch, zoiets. Dat is de meest extreme vorm geweest, waarin ik in die column met dingen gespeeld heb.' Grensgangers tussen kunst en journalistiek waren en zijn niet populair. De redactie van Vrij Nederland vond het dagboek te weinig informatief en de kunstwereld nam toen nog een protectionistische houding aan ten aanzien van 'vreemde' elementen, aldus Diepraam.⁶¹ In december 1988 namen de fotograaf en het weekblad afscheid van elkaar.

Na de vliegcrash op Tenerife in 1977 had Diepraam met het aan hem uitgekeerde verzekeringsgeld veel foto's aangekocht om zijn verzameling te completeren. Maar begin jaren tachtig realiseerde hij zich dat door de sterk gestegen prijzen van de foto's het compleet maken van zijn eigen collectie voor hem in de verste verte niet meer haalbaar was. Ook was de troost uitgewerkt, die het bekijken en verzamelen van mooie beelden hem na 1977 hadden gegeven. Vanaf het begin van de jaren tachtig verzamelde hij in een veel lagere versnelling.

De overheid kocht in die tijd de fotoverzameling Hartkamp aan voor een voordien ongekend hoog bedrag. Gevraagd om te adviseren over de kwaliteit en prijs van de Hartkampcollectie realiseerde Diepraam zich na het uitbrengen van zijn advies, dat zijn eigen collectie een uitstekende aankoop voor de overheid zou betekenen en hemzelf een lucratief bedrag zou opleveren. Spoedig daarna kocht de Rijksdienst Beeldende Kunst voor 1.69 miljoen gulden de verzameling Diepraam aan. De foto's uit de negentiende eeuw gingen naar het Rijksmuseum, die uit de twintigste eeuw naar het Stedelijk Museum. Aldus voorzien van een fikse financiële buffer besloot Diepraam niet alleen de weg in het kunstcircuit verder te vervolgen maar ook om pro deo, alleen met vergoeding van de onkosten, zijn

tijd beschikbaar te stellen aan organisaties als Artsen zonder Grenzen en de Novib. Hij deed dit tot de geboorte van zijn zoon Maris in 1992. Het opstarten van een tweede familie bond hem vervolgens sterker aan huis.

Lima: een gelukkige Sisiphus

In 1988 startte de Novib met een project 'Daklozen in de wereld'. Diepraam en vormgever Jurriaan Schrofer werden gevraagd om over dit thema een in Nederland reizende tentoonstelling samen te stellen. Concreet

werd er gekozen voor de daklozen van Lima. In 1991

verscheen als resultaat het fotoboek Lima [p. 150–163 en 194], volgens Diepraam een van zijn meest geslaagde publicaties, een coproductie van Uitgeverij Fragment en de Novib met een subsidie van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.⁶²

De eerste drie foto's van Lima tonen al dat Diepraam met dit boek een ander doel nastreefde. Geen, weliswaar mooi vorm gegeven, toch schrijnend Derde Wereldleed. Maar iets heel anders. De eerste en enige kleurenfoto toonde een meisje in vrolijk rood gekleed tegen de vrijwel kleurloze achtergrond van Villa El Salvador [p. 146–147], de grootste sloppenwijk van Lima. Ze leunt ontspannen tegen een waslijn waar schamele kleding hangt te drogen en reikt haar hand aanhalig naar een hond, die zijn oor krabt. Haar bijna terloopse gebaar overstijgt alle ellende van de sloppenwijk. Op de tweede foto rent een man op een onafzienbare zandvlakte naar een, wellicht ook hem, onbekende bestemming, op grote afstand achterna gezeten door een drietal zwarte honden [p. 150–151]. Op de derde foto, getiteld Maria's strikje, zien we het smetteloos witte strikje op het achterhoofd van het meisje Maria [p. 152–153]. Haar achterhoofd piept door een gat in haar krot heen, dat is opgebouwd uit een ratjetoe aan kartonnen bodems, plastic zakken en gescheurde golfplaten. Moeiteloos houdt het strikje stand tegen het desolate raamwerk, dat het omgeeft. We zien de armsten der armen trots met kinderen prijken. Een beeldverhaal van Maria's familie toont moeder Carmen en vader Ramón met hun vijf kinderen in hun krot met instortend bed, een muur van plastic zeil en verder gevuld met de non-descripte rommel die bij gebrek en armoede horen. Met zorgzame aandacht kijken Ramón en zoon Marco hoe Carmen de baby Ivon de borst geeft. Huiselijke scènes in een onderkomen, ver voorbij iedere omschrijving van het begrip huis [p. 154–157 en p. 194].

De dood verschijnt in een beeld van een jonge familie die net hun kindje Nelida op de begraafplaats Nueva Esperanza hebben begraven. Elders wordt gebouwd, gehandeld en loopt er een bloemenverkoopster langs Maria. Tegenover het beeld van een bijna weggeveegde en weggekraste schildering op een muur, getiteld Het symbool van Verenigd Links plaatst Diepraam op de tegenover liggende pagina een groep mannen, die aandachtig en vroom een kostbaar processiebeeld dragen, getiteld Processie in de Goede Week.

In dit alles toonde zich het hele andere: de boodschap dat het leven alle ellende overwint, hoe groot ook en waar ook ter wereld. Uiteindelijk blijken de liefde, de saamhorigheid, de familie en de kindervreugde sterker dan de doffe armoede, de strijdbare ideologie en de minachting en onverschilligheid van de politiek.

Hier is een fotograaf aan het woord met alleen nog een volstrekt persoonlijk statement voorbij de politiek, voorbij de geijkte ideologie, voorbij de derde stem. Net als de rennende man in de onafzienbare vlakte op weg naar onbekende verten en dan belandend in de wereld als sloppenwijk, die in essentie in niets blijkt te verschillen van de rest van de wereld.

De tekst waarmee de fotograaf het boek opent formuleert in twaalf zinnen naadloos waar het hem en zijn beelden om gaat. Het is een citaat van Albert Camus uit De Mythe van Sisiphus. Sisiphus wist tweemaal de dood om de tuin te leiden en staat zo wellicht voor het hoofdthema van Diepraam, de dood. Voor straf moest Sisiphus van de goden ten eeuwigden dage een rotsblok de berg oprollen. En zelfs in dit eeuwig kwellende lot is er een zin en een leven te vinden. 'Ieder korreltje van zijn steen', zo schrijft Camus, 'ieder splintertje mineraal van zijn in het duister gehulde berg, vormt een aparte wereld. Alleen al door zijn worsteling om de top te bereiken, wordt de mens volledig in beslag genomen. We moeten ons voorstellen dat Sisiphus gelukkig is.'

Anders gezegd, voorbij de diepste wanhoop is er hoop. De hoop in een korreltje van een onmetelijk zwaar rotsblok. Diepraam: 'Het gaat over bescheidenheid, over het besef dat wat je over hebt, dat is wat je over hebt. Als het leven niet meer is dan wat het is, dan is dat wat je hebt. Dat enige wordt dan

van een heroïsche luxe. Daar gaat het over. Het gaat over het overweldigende gevoel dat je dat leven hebt en wilt houden. Het is het leven of de dood. Er is geen tussenweg. Dit citaat van Camus gaat letterlijk over mezelf. Het is iets wat ik geprojecteerd heb op Lima, mijn kijk op het gezwoeg en geploeter van mensen. Sisiphus weet dat het enige wat hij nog over heeft, de doelloze weg is. In die zin is er dus geen hoop meer. Maar ik ben zelf niet in staat zonder hoop te leven en de meeste mensen doen dat ook niet. Ik kan niet ophouden met te hopen en te verlangen, voor mezelf en anderen. Ik ben een geluksverslaafde. Ik weet en voel vlijmscherp wanneer ik gelukkig ben en wanneer niet. Of ik op een bepaald moment geluk ervaar of dat het er gewoon weg niet is. Wat dat betreft verkeer ik nooit in het onzekere. ‘

Landschap aan Zee: de Einzelgänger

Voor zijn laatste fotoboek *Landschap aan Zee* [p.166–175 en p. 195] ging Diepraam terug naar het terrein van Hoog-ovens in IJmuiden.⁶³ Hij kreeg een atelier op het terrein, waarin hij ook een paar jaar gedeeltelijk leefde. Het boek kreeg daarna op dezelfde wijze vorm als Lima. Maar terwijl hij bij Lima het idee had dat hij een idee projecteerde werd hij bij *Landschap aan Zee* zelf geprojecteerd.

Diepraam: ‘Het boek is volstrekt intuïtief ontstaan, zonder enige tussenkomst van de buitenwereld in welke vorm ook. Er was ook geen bedoeling om *Landschap aan Zee* te maken zoals het geworden is. Het is aangegroeid vanuit een constante aanmaak van beelden waaruit uiteindelijk een geheel is gegroeid. Willem Diepraam: ‘Hoe die beelden van *Landschap aan Zee* zijn ontstaan weet ik niet. Ik heb ze willen maken. En in hoeverre andere mensen ze kunnen lezen weet ik ook niet. Ik weet alleen dat ik het zonder leidraad gemaakt heb. Remco Campert heeft twee gedichten voor me geschreven. Ik ben met hem over het terrein gelopen en heb hem iets verteld over de stemmingen in mijn kop. Het boek gaat over onmacht, over het feit dat er dingen in het leven niet gaan zoals je wilt; over de onmacht om de grote dingen in mijn leven te beheersen. Het werd me in die tijd duidelijk dat ik over die grote dingen geen zekerheden meer heb. De angst voor die onmacht ben ik nu kwijt. Aan dat gevoel van onzekerheid, dat zich uitstrekt tot alle relaties, die ertoe doen, ben ik nu gewend geraakt. In Lima zit haast geen zwart, dat is heel licht grijs. Grijzen die naar witten lopen. Hele tedere, witte en breekbare, maar niet sombere grijzen. *Landschap aan Zee* is in donkere grijzen gemaakt, die naar zwart gaan. Dat geeft het verschil in kleur aan. De kleur die als een waas over de tijden hangt waarin ik die boeken gemaakt heb.’

Landschap aan Zee is ook, en misschien wel vooral, een boek van een loner, een Einzelgänger, die niet alleen zonder gêne het landschap van zijn ziel fotografeert, maar het ook nog publiceert. Willem Diepraam: ‘Het beroep van fotograaf is dat van een loner. Dat geldt voor het beroep van mijn broer precies zo. Datgene wat onze ouders ons gegeven hebben, heeft ons perfect geschikt gemaakt om genoeg aan ons zelf te hebben. Afhankelijk zijn we allebei van de liefde en van onze seksuele partners. Dus leven we in een kleine wereld met mensen die er echt toe doen.’ De positie van loner levert ook de zo felbegeerde vrijheid op, zonder welke een kunstenaar niet kan worden wat hij wil. En het verschaft hem distantie tot de tijd waarin hij leeft: ‘Ik ben natuurlijk schatplichtig aan deze tijd, al was het alleen maar omdat ik mijn eigen kinderen groot moet brengen. Maar verder verplicht niemand mij om me iets aan te trekken van de geest van deze tijd. Het is onzin te denken dat alle belangrijke dingen in je eigen tijd gebeuren. Het is een grote misvatting om je eigen tijd serieuzer te nemen dan die is. In dat opzicht leef ik buiten deze tijd.’

Zo komt het dat de beste foto’s van Willem Diepraam een langer leven zullen hebben dan de tijd waarin ze gemaakt zijn.