

# Documenten van het dagelijks leven

## Gerrit Willems

Al meer dan vijftig jaar maakt Hans Eijkelboom foto's. De lijst van tentoonstellingen in musea, galeries en andere expositieruimten is lang. Toch kom je zijn werk zelden tegen in een overzicht van de Nederlandse fotografie. Dat zegt iets over die foto's. Hans Eijkelboom maakt zijn foto's niet vanuit een fotografische visie. Hij besteedt geen bijzondere aandacht aan de compositie, bekommert zich weinig om technische perfectie en de foto's zijn niet herkenbaar aan een persoonlijke signatuur. In veel gevallen heeft hij ze niet eens zelf genomen. Tenslotte worden de foto's ook al niet gekenmerkt door spectaculaire of dramatische onderwerpen. Eijkelboom gebruikt de camera om te registreren, dat is alles. Alleen de series geënceneerde foto's die hij in de tweede helft van de jaren '80 maakte, vormen hierop een uitzondering. Ook onttrekken de foto's zich aan een indeling naar fotografisch genre. Er worden vaak mensen gefotografeerd, maar dat kun je geen echte portretten noemen. Er staan gebouwen en straten op foto's, maar geen stadsgezichten. Een enkele keer is er sprake van persfoto's of van reclamefoto's, al zijn het dan imitaties. Bij sommige series mag je spreken van een documentaire, maar dan niet als een beeldverhaal dat wil informeren over belangrijke maatschappelijke gebeurtenissen. Het beste zijn veel foto's te vergelijken met het alledaagse kiekje, en dat in de meest directe zin. Eijkelboom hanteert geen 'snapshot-stijl', maar wil zijn onderwerp gewoon zo goed mogelijk in beeld hebben. 'Het gaat mij nooit om het fotograferen, maar altijd om wat er op de foto staat', zegt hij daarover zelf. <sup>1</sup>

Verwonderlijk is het dus niet dat de foto's van Eijkelboom niet tot de canon van de Nederlandse fotografie worden gerekend. De kwaliteit van de foto's ligt inderdaad niet in de wijze van fotograferen, al heeft deze wijze van fotograferen beslist onopgemerkte kwaliteiten. Het belang van de foto's zit in het idee waarmee ze zijn gemaakt en het denken waartoe ze willen aanzetten. Dit betekent dat een beoordeling zich vooral moet richten op wat de foto's aan de orde stellen.

Het fotografische werk van Hans Eijkelboom bestaat -kort gezegd- grotendeels uit een onderzoek naar hoe de samenleving zich vertoont in haar alledaagse uiterlijk. Voor dit

onderzoek heeft Eijkelboom zijn eigen leven als uitgangspunt genomen. Consequent brengt hij zijn dagelijkse ervaring en zijn directe omgeving in beeld. Kritisch zonder ironisch te worden, afstandelijk maar niet in een poging tot een zuiver objectieve registratie. In de vroege series foto's ging het veelal om hoe de persoonlijkheid van elk individu bepaald wordt door maatschappelijke rol, uiterlijk en subcultuur. Met zijn latere foto's registreert Eijkelboom hoe zijn culturele omgeving zich kristalliseert in de beelden van het dagelijks leven.

## **Gebouwde en sociale omgeving**

Op de tentoonstelling Sonsbeek buiten de perken in 1971 debuteerde Hans Eijkelboom met wat je zou kunnen omschrijven als een ruimtelijk idee. Aan een hoge toren had hij een lange wimpel gehangen die door de wind in beweging word gebracht en afzonderlijk daarvan presenteerde bij in het Gemeentemuseum Arnhem een film waarop bomen te zien waren die op een onnatuurlijke manier, schoksgewijs werden bewogen. Zijn bijdrage aan de tentoonstelling mocht niet gezien worden als autonome kunst, schreef hij in een toelichting. Het was slechts een van de vele mogelijkheden om een natuurlijke verschijnsel zoals de wind te gebruiken voor de vormgeving van de dagelijkse omgeving. Het uitgevoerde voorbeeld kwam niet eens goed tot z'n recht, 'omdat het toch nog te nadrukkelijk plaats vindt in het kader van een tentoonstelling in plaats van dat het vanzelfsprekend deel uitmaakt van de dagelijkse omgeving'.<sup>2</sup> Sonsbeek buiten de perken was een belangrijk moment in de Nederlandse kunstgeschiedenis. Samensteller Wim Beeren wilde zich niet beperken tot het bijeenbrengen van beelden en beeldengroepen in park Sonsbeek, maar een manifestatie organiseren waar in de nieuwste kunst werd getoond. Hij legde de nadruk op de conceptuele kunst, de minimale beeldhouwkunst, land art, film en video. Om deze verschillende opvattingen in één overzicht onder te kunnen brengen koos Beeren voor het thema 'ruimtelijke relaties', waarmee hij aangaf dat het niet alleen ging om objecten in de ruimte, maar ook 'om de middelen waarmee de ruimte ervaren wordt'.<sup>3</sup> Zo kon hij zowel een plaats geven aan kunstenaars die met foto's, film en video aspecten van ruimtelijke ervaring in beeld brachten, als aan kunstenaars die met hun kunst in het landschap of de stedelijke omgeving ingrepen, als ook aan kunstenaars die zich in speciale projecten werkelijk door de ruimte bewogen. De tentoonstelling kon als gevolg daarvan niet binnen de perken van het park blijven en daarom waren

er locaties over heel Nederland gezocht. Bij een zandafgraving in de omgeving van Emmen maakte Robert Smithson zijn Broken Circle/Spiral Hill van zand en water, in Zeeland organiseerde Joseph Beuys een fietstocht, Ed Ruscha fotografeerde zijn wandelingen over bruggen in de provincie Groningen, terwijl Douglas Huebler zich beperkte tot het zetten van een punt in de catalogus.

Het debuut van Hans Eijkelboom in dit gezelschap van gerenommeerde kunstenaars was echter niet het begin van een periode waar in hij zich met de gebouwde omgeving zou bezighouden. Het was juist een afsluiting daarvan. Al tijdens zijn opleiding aan de academie in Arnhem, was hij steeds verder verwijderd geraakt van de monumentale vormgeving. Niet omdat hem duidelijk werd dat hij weinig zou kunnen bijdragen aan de verbetering van troosteloze nieuwbouwwijken zoals die waarin hij zelf was opgegroeid. Maar omdat hij dingen deed die niet pasten in het programma van de afdeling monumentale kunst. 'Ik wilde niet meer werken met kleur op vormen en structuren of patronen ontwerpen voor plaveisel en dat soort dingen'.<sup>4</sup> Hij experimenteerde met regen en wind en hoe deze verschijnselen konden worden toegepast in de architectuur. Dat leidde tot projecten die niet langer onder verantwoordelijkheid van de afdeling monumentale kunst konden worden uitgevoerd.

Direct na Sonsbeek buiten de perken werd Hans Eijkelboom in de gelegenheid gesteld om deel te nemen aan Ateliers '63, toen nog in Haarlem. Maar al na één jaar verliet hij de opleiding, naar zijn gevoel zonder iets van betekenis te hebben geproduceerd. Toch voltrokken zich juist in dit jaar belangrijke veranderingen. De foto's waarmee hij zijn projecten en plannen voor de gebouwde omgeving documenteerde werden geleidelijk van groter belang dan die plannen zelf. Daarmee nam hij feitelijk de stap van de toegepaste kunst naar de autonome kunst. De opkomst van de conceptuele kunst, die omstreeks 1970 zo'n beetje op een hoogtepunt was, heeft in deze ontwikkeling zeker een rol gespeeld. Conceptuele kunstenaars gebruikten de camera om daarmee bepaalde handelingen, gebeurtenissen of voorwerpen vast te leggen en presenteerden de foto's, al of niet in combinatie met een tekst, als zelfstandige kunstwerken. Ed Ruscha bijvoorbeeld gaf boeken uit zoals *Twenty-six gasoline stations* (1962) en *Various, small fires and milk* (1964) met daarin alledaagse foto's van benzinestations en inderdaad een paar kleine vuurtjes en een glas melk. Dan Graham, ook vertegenwoordigd op de Sonsbeektentoonstelling, publiceerde in het tijdschrift *Arts Magazine* een foto-essay van geprefabriceerde rijtjeshuizen onder de titel *Homes*

for America (1966). En in Variable Piece #34 (1970) fotografeerde Douglas Huebler veertig mensen nadat hij hen gezegd had dat ze een mooi gezicht hadden. Eijkelboom paste deze conceptuele strategie toe op zijn eigen projecten. Wat onveranderd bleef was zijn belangstelling voor de omstandigheden van het dagelijks leven. Niet langer echter documenteerde Eijkelboom zijn plannen voor de gebouwde omgeving, maar presenteerde een fotografisch onderzoek naar de maatschappelijke omgeving van zijn eigen leven als zelfstandige beeldende kunst.

Een buitje regen (1971) was het eerste fotografische werk dat zo tot stand kwam. In een serie van zes foto's zie je hoe het uiterlijk van Eijkelboom nogal in ongerede raakt door de regen. Het idee om de gevolgen van regen te verbeelden, past nog helemaal in de experimenten voor de gebouwde omgeving. Maar verder vertoont de serie foto's alle kenmerken van het latere werk, waarin kleding en de invloed van de omgeving op het uiterlijk belangrijke onderwerpen zijn.

## **Identiteit en maatschappij**

De foto's van Hans Eijkelboom kunnen tot de conceptuele kunst worden gerekend. 'Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and material is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialized', schreef Lucy Lippard in de catalogus *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*.<sup>5</sup> Idee en betekenis staan voorop, vorm en materiaal zijn ondergeschikt. De fotografie is voor de conceptuele kunst altijd een belangrijk medium geweest om gedachten in uit te drukken, bovendien bieden foto's de mogelijkheid om te ontkomen aan de materiële aspecten van het kunstobject.

Eveneens vertonen de foto's van Eijkelboom kenmerken van de documentaire fotografie. Een nauwkeurige omschrijving van deze vorm van fotografie is moeilijk te geven. Het genre is niet alleen breed, het is ook voortdurend in ontwikkeling en de opvattingen over wat een documentaire zou moeten zijn verschillen. Toch wordt in vrijwel iedere omschrijving uitgegaan van de 'natuurlijke band, die de fotografie heeft met de werkelijkheid' en wordt de foto opgevat als een getrouwe kopie van de werkelijkheid.<sup>6</sup> De fotograaf is ooggetuige geweest van een gebeurtenis en zijn foto is daar van het bewijs.<sup>7</sup> Bijna altijd ook wordt de documentaire gezien als een onderzoek met de bedoeling het publiek te informeren. In veel gevallen wordt daarbij de nadruk gelegd op een kritisch gebruik van de camera. Dat wil zeggen, de fotograaf

legt niet alleen iets vast, maar toont ook zijn betrokkenheid.<sup>8</sup> De foto's van Eijkelboom zijn in deze opzichten documentaire foto's, ze leggen de werkelijkheid vast, zijn de neerslag van een onderzoek en tonen maatschappelijke betrokkenheid. Maar tegelijk doorkruisen die foto's juist de genoemde karakteristieken.

Eijkelboom doet de werkelijkheid geregeld geweld aan door iets in scène te zetten. Hij informeert niet gericht, maar laat het toeval vaak een rol spelen. En ondanks zijn politieke engagement werkt Eijkelboom nooit met de visuele retoriek van de sociale reportage of tracht hij betrokkenheid af te dwingen door ontroerende beelden.

De manier waarop Eijkelboom te werk gaat doet vaak denken aan de onderzoeksmethoden van de sociologie en de antropologie, al gaat het hem niet om objectief vast te stellen feiten. Hij gebruikt bijvoorbeeld de enquête en het interview voor het verkrijgen van gegevens in projecten als *De ideale man* (1978) en het kledingproject voor het Haags Gemeentemuseum (1981). Soms past hij een aselechte steekproef toe, zoals in de *Honderd dagen* projecten (1979), waarin de camera honderd dagen lang om het uur een foto maakte op een willekeurige plek, of honderd dagen elke dag een foto op dezelfde plek. In een aantal gevallen kun je spreken van een soort laboratorium waarin sociale experimenten werden uitgevoerd, zoals bij het kledingproject in het Brooklyn Museum in New York (1979). En in verreweg de meeste series is Eijkelboom er op uit om typologieën op te stellen van gezichten, huizen of kleding, en classificeert hij personen of interieurs aan de hand van uiterlijke overeenkomsten.

In de foto's, projecten en performances tot 1986 keren steeds dezelfde onderwerpen terug. Het gaat elke keer weer over kleding en uiterlijk, over de inrichting van woning en werkplek, ouders en kinderen, de uitdrukking van het gezicht, de tekens van de macht of het beeld van de straat. Al deze onderwerpen zijn variaties op hetzelfde thema: de wisselwerking tussen de samenleving en het individu. Centraal voor Eijkelboom staat de vraag in hoeverre en op welke manier de persoonlijke identiteit door de maatschappelijke omgeving wordt bepaald en hoe elk afzonderlijk individu zijn eigen omgeving kan bepalen. Elke serie foto's is weer een andere uitwerking van die vraag.

De vroegste foto's hebben voornamelijk betrekking op een zelfonderzoek. Geen psychologisch onderzoek naar de eigen persoonlijkheid, maar een onderzoek naar de eigen persoon als sociale identiteit. Eijkelboom laat zich fotograferen in de kleding

van een ander of fotografeert anderen in zijn kleding. Hij verkleedt en vermomt zich en ensceneert familiefoto's, waarin hij optreedt als zoon met wisselende ouders, of als vader met wisselende kinderen en echtgenotes. Hij laat zich fotograferen terwijl hij op voet van gelijkheid ontspant met bekende politici en kunstenaars. Hij laat zich door een minister portretteren, neemt plaats achter het bureau van de burgemeester of hij doet zich uit op grond van beschrijvingen van anderen. In *Identiteiten* (1977) doet hij dat naar aanleiding van wat een aantal mensen uit zijn verleden denken dat er van hem geworden is. In *De ideale man* (1978) naar aanleiding van beschrijvingen die vrouwen geven van hun ideale type man.

In latere series speelt Hans Eijkelboom een minder nadrukkelijke rol. Kleding, uiterlijk en interieur worden dan meer betrokken op de vraag hoe ze als maatschappelijke normen de identiteit en het zelfbeeld van anderen vormen. Hij maakt visuele sociogrammen, bijvoorbeeld in *Mooi* (1979), waarin hij reeksen portretten verbindt van mensen die elkaar mooi vinden. Hij portretteert kinderen en ouders in de kleding waarin ze elkaar het liefst zouden zien, of hij vraagt aan mensen de samenleving op te delen in groepen, zoals in *Ode aan August Sander* (1982). Eijkelboom fotografeert deze groepen aan de hand van uiterlijke kenmerken en toont het resultaat samen met het portret van wie de indeling had gemaakt. In *Hannover* fotografeert Eijkelboom 72 interieurs in wijken die in samenstelling van bevolking duidelijk verschillen. Hij fotografeert mannen in groene loden jassen en gearmde stellen in de binnenstad van Arnhem.

Een onderwerp dat eveneens herhaaldelijk terugkeert in het werk van Eijkelboom, is de rol van de fotografie zelf. De conceptuele kunst, zou je kunnen zeggen, is bespiegeld van aard. Ze stelt kritische vragen over de functie en werking van de beeldende kunst. Kunstenaars die de fotografie gebruiken, analyseren dit medium dan ook op haar maatschappelijke mechanismen en ideologische implicaties. 'Photography is never innocent, but framed by ways of representing that are always ideologically loaded', zegt de Engelse criticus Tony Godfrey in zijn overzicht van de conceptuele kunst. '(...) a conceptual art of photography has to be about how photographs are used to make meanings'.<sup>9</sup> Een foto is niet alleen een weergave van de werkelijkheid, maar altijd ook een interpretatie van de werkelijkheid. Dit inzicht bestaat eveneens in de theorie van de fotografie. 'Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the

world as paintings and drawings are', schreef Susan Sontag in *On Photography*.<sup>10</sup> Zeker in de documentaire fotografie zijn fotografen zich er terdege van bewust dat foto's heersende maatschappelijke opvattingen en waarden kunnen bevestigen of ontkrachten.

In zijn fotoseries en projecten onderzoekt Hans Eijkelboom niet alleen de wederzijdse beïnvloeding van individu en maatschappelijke omgeving, maar ook de bemiddelende rol die de fotografie daarin speelt. Foto's kunnen bestaande visuele codes bevestigen maar zijn ook in staat nieuwe betekenissen te creëren. De verbeeldingskracht van de fotografie reikt zelfs zo ver dat zij een nieuwe werkelijkheid kan oproepen. Zo kunnen foto's in het familiealbum een familiegeschiedenis construeren, maken krantenfoto's het nieuws en kunnen reclamefoto's ons gedrag en ons uiterlijk sterk beïnvloeden. In series als *In de krant* (1973), waarin hij tien dagen lang op minstens één nieuwsfoto in de krant te zien was, en het *Affiche* project (1978), waarin hij het oorspronkelijk model van bekende reclameaffiches verving, speculeert Eijkelboom zeer direct op deze constructieve kracht van de fotografie. Ook in andere series wijst Eijkelboom op de bemiddelende rol van de fotografie. In de geënceneerde familiefoto's bijvoorbeeld verwijst hij naar de normerende werking van het fotoalbum dat in vrijwel elk gezin wordt bijgehouden. In *Poseren* (1984) laat Eijkelboom in een aantal reeksen portretten zien hoe mensen denken zich te moeten gedragen zodra ze weten dat ze worden gefotografeerd. En in een serie als *Mooi* verbindt hij niet alleen portretten van mensen die elkaar aantrekkelijk vinden, maar ook herinnert hij er impliciet aan dat wij een mooi gezicht vaak beoordelen als fotogeniek.

## **Het kiekje als methode**

De gelegenhedsfoto die zonder pretentie en meestal wat onhandig de gebeurtenissen van het dagelijks leven vastlegt, wordt door sommige fotografen bewonderd omdat die eerlijker zou zijn dan de professionele foto. 'I am a passionate lover of the snapshot because of all photographic images it comes closest to truth', schreef de Amerikaanse fotograaf Lisette Model in een speciale uitgave van het fototijdschrift *Aperture* over het alledaagse kiekje.<sup>11</sup> Om het leven meer direct te kunnen weergeven, hebben veel fotografen zich laten inspireren door het kiekje. 'Het "kiekje" staat traditioneel voor de onbeholpenheid van de familiefotograaf maar ook, en de laatste tijd meer dan ooit, voor directheid en authenticiteit, kwaliteiten die hoog in het vaandel van veel jonge

kunstenaren staan. Sinds fotografen als Nan Goldin en Wolfgang Tillmans in een losse, 'snapshot-achtige' stijl hun directe omgeving, vrienden en (seksuele) leven tot in de meest persoonlijke details aan een museaal publiek prijsgaven heeft de zogenaamde niet-professionele foto aan betekenis gewonnen', schreef Hripsimé Visser naar aanleiding van foto's van Uwe Laysiepen en Martine Stig.<sup>12</sup> In de beeldende kunst heeft de ongeunstelde weergave van de werkelijkheid grote aantrekkingskracht op kunstenaars uitgeoefend, omdat directheid in rechtstreeks verband wordt gebracht met waarheid. Dat gold al voor realistische en naturalistische tendensen in de schilderkunst van de 19de eeuw en het geldt nog altijd. Het naïeve hult zich in de aanlokkelijke aura van het zuivere. De recente rage rond de Lomo Kompakt Automat, een Russisch fotoestelletje met nogal wat technische gebreken, bevestigt dit nog eens. 'Er valt in de kunst een groeiende weerzin te bespeuren tegen de vorm', schreef Bas Heine in NRC Handelsblad. 'Die wordt beschouwd als een barrière tussen de kunstenaar en zijn ervaring. In de fotografie, (...), heb je tegenwoordig het fenomeen van de zogenaamde Lomo fotografen, mannen en vrouwen die er met hun cameraatje lukraak op losklikken, zodat de "ongeschminkte, alledaagse werkelijkheid" wordt betrap't'.<sup>13</sup>

De kunstenaar Jeff Wall heeft in een belangwekkend essay beschreven hoe in de experimenten van de conceptuele kunst de gelegenhedfoto en de journalistieke foto van invloed zijn geweest op de hedendaagse fotografie.<sup>14</sup> De fotografie kan niet zoals de schilderkunst afzien van de afbeelding, zegt Wall. Om het medium toch te vernieuwen, zochten kunstenaars naar andere mogelijkheden. Een van die mogelijkheden was het opnieuw overdenken van de documentaire foto en een tweede mogelijkheid was het ter discussie stellen van de professionele vaardigheden van de fotograaf.

Conceptuele kunstenaars, betoogt Wall, versnelden in de jaren '60 en '70 een ontwikkeling die al gaande was binnen de fotografie. De 'picturale' foto, dat wil zeggen de foto die zich richt op de schilderkunst, werd bekritiseerd en fotografen gingen in toenemende mate uit van de eigen specifieke mogelijkheden van de camera. Het model voor deze vernieuwing was de journalistieke foto, die meer wordt bepaald door de snelheid van de sluiters en het vierkant van de zoeker dan door een afgewogen, artistieke compositie. De conceptuele kunst eigende zich de documentaire toe. Bruce Nauman en Richard Long fotografeerden hun performances en acties. Dan Graham, Douglas Heubler en Robert Smithson imiteerden de fotojournalistiek in hun



intellectuele experimenten. In veel experimenten werd de reportage alleen nog maar gebruikt als een middel om gebeurtenissen en handelingen te documenteren. Er vond dus een verschuiving plaats van de picturale foto in de richting van de pretenteloze fotodocumentatie.

Voor het ter discussie stellen van de traditionele vaardigheden van de fotograaf vindt Wall de Pop Art van belang. De Pop Art bracht allerlei uitingen van de massaal geproduceerde populaire cultuur binnen het domein van de beeldende kunst. Afbeeldingen en voorwerpen dus, die op een niet-artistieke manier zijn vervaardigd. Ook Joseph Beuys die met de slogan 'iedereen is kunstenaar' de kunst in politieke zin wilde democratiseren, en de sociale barrière tussen kunst en kitsch, getalenteerd en ongetalenteerd wilde opheffen, heeft bijgedragen aan die vermenging van 'hoge' en 'lage' cultuur. De conceptuele kunst dreef het onderzoek naar de niet-kunst, het alledaagse object en de amateurkunst tot de uiterste grens. En dat betekende dat het kiekje binnen het idioom van de fotografie werd betrokken. 'Many examples of such amateurist mimesis can be drawn from the corpus of photoconceptualism, and it could probably be said that almost all photoconceptualists indulged in it to some degree'.<sup>15</sup> Al vanaf zijn vroegste werk gebruikt Hans Eijkelboom nadrukkelijk de mogelijkheden van het kiekje. Zijn foto's zijn in de meeste gevallen niet meer dan een bruikbaar middel om een project vast te leggen in een eenvoudige documentatiesysteem of om een performance zonder omhaal te documenteren. Het zakelijke karakter van foto's wordt vaak nog versterkt door het gebruik van stempels met datum en plaats, en door het toevoegen van korte opschriften en mededelingen. Eijkelboom imiteert geen kiekjes, hij neemt de foto's gewoon zo dat ze door hun vorm de aandacht niet van het onderwerp afleiden. Wanneer hij zijn dagelijkse omgeving fotografeert, functioneert het kiekje voornamelijk als een middel om de werkelijkheid zo direct mogelijk en ongekunsteld in beeld te brengen.

## **Tafels en flessen, bergen en binnenruimten**

In 1985 veranderde Eijkelboom volledig van onderwerp. Mensen werden vervangen door objecten, de sociale omgeving maakte plaats voor de omgeving van de fotostudio. Als gevolg daarvan veranderde ook de wijze van fotograferen. De picturale kwaliteiten van de foto's werden van groter belang, formaat en afdruk werden wezenlijke onderdelen van het werk. Deze radicale omslag mag worden gezien als een

zijspoor in het oeuvre van Eijkelboom, maar achteraf zou je ook mogen spreken van een bijna, niet te vermijden schakel in zijn ontwikkeling.

Het viel Eijkelboom steeds zwaarder om mensen, heimelijk of openlijk, te fotograferen en deze portretten vervolgens te gebruiken in series die aan het publiek werden getoond. Hij was bovendien enkele malen vastgelopen in projecten waarbij hij foto's die op straat waren genomen in de studio bewerkte door de context van die foto's te veranderen. Zo was hij foto's van mensen gaan verbinden met foto's van voorwerpen, bijvoorbeeld door naast portretten verschillende soorten stoelen af te beelden. Naar zijn gevoel echter deed Eijkelboom daarmee de werkelijkheid te veel geweld aan en maakte hij nodeloos inbreuk op de particuliere leefwereld van anderen. Om uit deze impasse te komen, besloot Eijkelboom een andere richting in te slaan. Hij beperkte zijn werkterrein tot de studio waar hij composities met verschillende objecten fotografeerde. Hier kon hij zijn eigen werkelijkheid maken, zonder de waarheid en de waardigheid van anderen geweld aan te doen. Omdat hij nu toch had besloten zijn eigen wereld te maken, verviel de noodzaak van het kiekje. Eijkelboom documenteerde niets en probeerde niet de alledaagse werkelijkheid zo direct mogelijk weer te geven. Wat hij wilde was de composities die in het atelier werden opgebouwd zo mooi mogelijk in beeld brengen.

De eerste reeks van deze nieuwe fotowerken bestond uit composities met stoelen en tafels. Eijkelboom gebruikte daarvoor modellen op schaal die hij door middel van zelfgebouwde constructies met elkaar verbond. Al komen er dan geen mensen meer voor op deze foto's, toch zijn de sporen van hun aanwezigheid duidelijk te merken. In die zin kun je zeggen dat de thema's uit het eerdere werk nog een rol spelen. De foto's roepen associaties op met gesprekken die mensen kunnen hebben, van streng geleide vergaderingen tot losse besprekingen en luchtige dialogen. Ook wordt gezinspeeld op de mogelijke vorm die de onderlinge verhoudingen in zo'n gesprek kunnen aannemen. Wie is van belang en wie niet, wie heeft het voor het zeggen en wie niet. In een volgende reeks foto's van flessen blijven deze herinneringen aan menselijk gedrag aanwezig, zij het minder nadrukkelijk. Met zijn stillevens van zwart geschilderde flessen richtte Eijkelboom zich vergaand op de traditie van dit genre in de schilderkunst. Door de ordening, het nauwe kader waarin ze zijn geplaatst en de manier waarop je tegen de flessen opkijkt, worden deze stillevens ook zinnebeelden die verwijzen naar macht en verleiding, heersen en overheerst worden.

De toenadering tot de schilderkunst nam in de fotowerken die volgden op de reeksen met flessen alleen nog maar toe. Met gips maakte Eijkelboom vreemde bergen en archaische bouwsels met hoge trappen, die kaal en ongenaakbaar oprijzen uit verlaten landschappen. En in een daarop volgende reeks construeerde hij de binnenruimten van deze bergen en bouwsels. Door de perspectivische illusie en het formaat van de foto's, soms wel twee bij drie meter, wordt de blik in een enorme ruimte gezogen, met een onbehaaglijk gevoel als gevolg. In deze fotowerken ging het Eijkelboom alleen nog maar om een gevoel van schoonheid op te roepen, de schoonheid van het ontzagwekkende.

In deze laatste reeks zijn de foto's equivalenten geworden van schilderijen. Compositie en perspectief, toonwaarde en formaat zijn belangrijke elementen van de foto, de werkelijkheid is gereduceerd tot abstracte constructies van eigen hand. Naar zijn gevoel was Eijkelboom met deze reeks op het punt aangekomen dat hij alle mogelijkheden van de picturale foto had beproefd. Hij keerde terug naar zijn oorspronkelijke onderwerp.

## **Georganiseerd geheugen**

Op 8 november 1992 begon Hans Eijkelboom aan een fotografisch dagboek dat hij tot 8 november 2007 zal blijven bijhouden. Vijftien jaar lang wil hij zes dagen per week tussen de één en de tachtig foto's per dag maken. In het jaar 2000 zal hij van de gewone camera overstappen naar de digitale fotografie.

Het dagboek is het meest omvangrijke project van Eijkelboom tot nu toe, en het bevat veel elementen uit zijn eerdere werk. Het motief om een dagboek bij te houden is weer het verlangen om zijn leven vast te leggen in de beelden van zijn dagelijkse omgeving. Eijkelboom toont de wereld waardoor hij wordt gevormd, en hij toont tegelijk de wereld zoals die door hem wordt vormgegeven. In een caleidoscoop van beelden, waarvan elke maand op een andere plek een aflevering wordt gepresenteerd, zie je de mensen die hij dagelijks ontmoet, vrienden en familie, voorbijgangers op straat, mensen bij vergaderingen en politieke bijeenkomsten, op recepties en verjaardagen, bij openingen van tentoonstellingen en allerlei andere evenementen. Hij toont de beelden van de televisie en de reclame, hij toont zijn eigen interieur en dat van anderen, de inrichting van winkels en openbare gebouwen. Hij fotografeert nieuwbouwwijken en oude stadsdelen, pleinen en parken, afzonderlijke huizen en straten. Hij laat zich

fotograferen wanneer hij boodschappen doet, aan de afwas is of op een terras zit. Om zijn aandacht zo goed mogelijk te verdelen en om een zo groot mogelijke afwisseling aan foto's te krijgen, werkt Eijkelboom met schema's. Hij deelt de week in naar dagen waarop hij een bepaald aantal foto's neemt en verbindt het wisselend aantal foto's met verschillende onderwerpen. Van stedelijke landschappen maakt Eijkelboom over het algemeen maar één foto, van delen van een stad meestal vier. Voor groepen mensen, bijvoorbeeld op vergaderingen en recepties, gebruikt Eijkelboom meer opnamen, en het aantal opnamen neemt toe naarmate hij verder in een onderzoek verwickeld raakt. Voor classificaties zoals gearmde stellen, huizen met vlaggen, autowielen of alle mannen met een bepaald soort kleding heeft Eijkelboom veel foto's nodig, evenals voor steekproeven waarbij hij bijvoorbeeld iedereen portretteert die tussen twee en drie uur in de middag de hoek van een bepaalde straat omgaat.

Naarmate het dagboek vordert, overstijgt het zijn persoonlijke leven, en de groeiende hoeveelheid foto's onthult allengs iets van het leven dat hij met anderen deelt. 'A diary is a kind of looking glass', schreef de Amerikaanse literator Stefan Kanfer. 'At first it reflects the diarist. But it ends by revealing the reader'.<sup>16</sup> Dat geldt ook voor dit fotografisch dagboek. De foto's worden trouwens niet gemaakt met de bedoeling 'het unieke of het bijzondere van dit leven te tonen', maar om het 'veranderende uiterlijk van deze samenleving te laten zien', schreef Eijkelboom.<sup>17</sup> Nog altijd is er de aandacht voor kleding, de uitdrukking van het gezicht en het straatbeeld, maar minder dan in zijn vroegere werk ligt de nadruk op maatschappelijke verhoudingen en thema's. Eijkelboom kiest in het dagboek voor een breder cultuurhistorisch perspectief. Hij brengt zijn culturele biotoop in beeld en legt daarmee een archief aan waarin de tijd zichtbaar verstrijkt.

In dit archief zijn de kwaliteiten van het kiekje ten volle benut. Volgens Eijkelboom geven foto's die onnadrukkelijk, zonder stileren, zonder uitgesproken visie, bijna als een automaat beelden uit de stroom van het dagelijks leven lichten, de meest betrouwbare informatie over een bepaald tijdvak. Hij staat in die opvatting niet alleen. De fotograaf en schrijver Hans Aarsman heeft zich in vergelijkbare zin uitgelaten, 'In de eerste jaren van de fotografie was de techniek nog zo pril en ingewikkeld, dat de fotografen nauwelijks toekwamen aan een onderwerp', schreef Aarsman. 'Ze waren allang blij als er na de opname iets op de lichtgevoelige plaat bleek te staan. Misschien

dat daarom foto's uit de vorige eeuw zo'n hoog werkelijkheidsgehalte hebben, alsof je door een raam naar buiten kijkt en daar trekt de wereld aan je voorbij. Kom daar eens om in de latere fotografie, waar ze nog steeds bezig zijn om indruk te maken. Interpretatie wordt belangrijk gevonden, men wil visie hebben, zichzelf uitdrukken, inzoomen, volgen wat interessant is. Maar hoe kan iemand nu al weten wat interessant is? Dat blijkt pas over honderd jaar. En tegen die tijd kan worden vastgesteld, ben ik bang, dat er in de 20ste eeuw niet gekeken is, dat er te veel concept was, en te weinig oog. Op een denkbeeldige schaal van echtheid zouden de automaten uit onze tijd geen slecht figuur slaan'.<sup>18</sup>

Natuurlijk ontkomt Eijkelboom niet helemaal aan een persoonlijk standpunt. Het is nu eenmaal niet mogelijk om met een volkomen onschuldig oog, als een automaat, naar de wereld te kijken. Eijkelboom selecteert. ordent en volgt schema's. Hij organiseert zijn geheugen. Maar door over een zo lange periode elke dag foto's te maken, door herhalingen en vergelijkingen, door het toeval te sturen en door vast te leggen wat gewoonlijk over het hoofd wordt gezien, bereikt Eijkelboom een zekere algemene geldigheid. En natuurlijk heeft Eijkelboom als fotograaf inmiddels een bijzondere vaardigheid ontwikkeld, waardoor zijn foto's ook afzonderlijk de moeite waard zijn. Maar door zijn wijze van fotograferen wordt in dit opzicht eveneens de persoonlijke signatuur teruggedrongen.

In zijn fotografisch dagboek blijkt Hans Eijkelboom in staat het persoonlijke te verbinden met het algemene. Daarmee versterkt hij wat foto's toch al doen, ze objectiveren de werkelijkheid. Foto's zetten de tijd voor altijd stil en versplinteren de wereld in afzonderlijke fragmenten. Foto's maken van de wereld een eindeloze reeks van dingen: een glimlach, een straat, een bord met eten, een hotelkamer, rommel, iemand achter een bureau, alles kan een foto worden. Al die dingen kunnen worden geordend en vergeleken, bestudeerd en geïnterpreteerd. Foto's zetten de wereld op een afstand, en dat geeft ruimte aan het denken. Wie door het dagboek van Hans Eijkelboom bladert, wordt aangemoedigd na te denken over de wereld die hij aan zich voorbij ziet trekken. Te overdenken hoe de tijd zich vastzet in de tekens van de straat, hoe de persoonlijkheid een rol is die gespeeld wordt, hoeveel verschillen er zitten in overeenkomsten of hoe een herinnering een foto wordt en een foto een herinnering.

## noten:

- 1 Gesprek 26 november 1998, zie ook Trudy van Riemsdijk-Zandee, 'De strategie van het kiekje', in Het Blad, 1999 (129), pp. 24-28.
- 2 G. van Beijeren, C. Kapteyn (red.), Sonsbeek buiten de perken, (cat.tent.) Arnhem 1971, pp. 114-115.
- 3 Idem, p. 7.
- 4 Hans Eijkelboom talks to Louwrien Wijers, een interview naar aanleiding van een Project in het Brooklyn Museum in New York, onuitgegeven typoscript New York 1978, p. 2.
- 5 Lucy Lippard, 'Escape attempts' in Ann Goldstein, Anne Rorimer (red.), Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, (cat. tent.) The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1995, p. 17.
- 6 Ton Hendriks 'Naar een nieuwe documentaire fotografie', in Hripsimé Visser, Oscar van Alphen (red.), Een woord voor het beeld, Amsterdam 1989, p. 63.
- 7 "'Document" means "evidence", and may be traced to documentum a medieval term for an official paper: in other words, evidence not to be questionend, a truthful account backed by the authority of the law. And documentary photography, as a genre, has invariably rested within this frame of authority and significance'. Graham Clarke, The Photograph, Oxford 1997, p.145.
- 8 'De documentaire fotografie zoals hier bedoeld, heeft veelal de vorm van een reportage, een serie - beeldverhaal of foto-essay, traditioneel in zwart-wit - die de neerslag vormt van een diepgravend (journalistiek) onderzoek en die zowel een informerende als opiniërende functie heeft'. Frits Gierstberg, 'De kunst van het beschrijven voorbij. Ontwikkelingen in de documentaire fotografie', in B. Stigter (red.), Stilstaande Beelden. Opkomst en ondergang van de fotografie. Kunst en beleid in Nederland (7), Amsterdam 1995, p. 178.
- 9 Tony Godfrey, Conceptual Art, Londen 1998, p. 301.
- 10 Susan Sontag, On Photography, New York 1973 p. 6.

- 11 Jonathan Green (red.), 'The Snapshot', Aperture, 1974 (19) nummer 1, p. 6.
- 12 Hripsimé Visser, 'Ulay en Martine Stig', Nieuwsbrief Bureau Amsterdam (40) 1998.
- 13 Bas Heine, "'Echt" zegt niets', NRC Handelsblad, Cultureel Supplement, 27 november 1998, p. 25.
- 14 Jeff Wall, "'Marks of indifference": aspects of photography in, or as, conceptual art', in Ann Goldstein, Anne Rorimer (red.), Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, (cat. tent.) The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995, pp. 247-267.
- 15 Jeff Wall, p. 265.
- 16 Hans Warren, Het dagboek als kunstvorm, Amsterdam 1987, p. 13.
- 17 Hans Eijkelboom, uitnodigingskaart voor de tentoonstelling van de maand januari 1994, Slotervaartziekenhuis Amsterdam.
- 18 Hans Aarsman, "'Rijksweg A2 ter hoogte van Zaltbommel', in: Kunstschrift (1996), pp. 44-45.