

## HANS EIJKELBOOM: SÃO PAULO

Categorie: interview

Onderwerp: Hans Eijkelboom over zijn werk en zijn deelname aan de biënnale van São Paulo 2012

Datum gesprekken: 9 en 23 maart 2012

Hans Eijkelboom studeerde van 1968 tot 1973 aan de afdeling Monumentale Vormgeving van de Arnhemse Kunstacademie en van 1971 tot 1972 aan Ateliers '63 in Haarlem.

**In 1971, toen je nog pas 21 jaar oud was, werd je gevraagd om deel te nemen aan de toenmalige Sonsbeektentoonstelling die werd samengesteld door Wim Beeren. Je werk was in die tijd conceptueel en is dat nog steeds. Waarom koos je al zo jong voor die conceptuele benadering, kreeg je dat van huis uit mee?**

Mijn vader was elektromonteur bij de PGEM, het toenmalige energiebedrijf, met andere woorden een geschoolde arbeider. Ik kan niet me niet herinneren dat ik met mijn ouders naar een museum of schouwburg ging. Kunst was wel in huis aanwezig. Er is een foto van mij waarop ik als veertienjarige thuis in mijn jongenskamer wat broeierig op mijn bed lig. Op de achtergrond zie je allemaal ingelijste reproducties van werkjes van Van Gogh. Veel belangrijker voor mij, althans als ik daar nu op terugkijk, was dat mijn ouders politiek geëngageerd waren. Ik groeide op in de tijd van de wederopbouw na de oorlog. Iedereen geloofde dat het beter zou worden, dat macht en welvaart eerlijker verdeeld moesten worden en dat de maatschappij maakbaar was. Mijn ouders waren ervan overtuigd dat je de maatschappij met goede ideeën beter kon inrichten, maar goede ideeën moest je natuurlijk wel ontwikkelen. Mijn houding en belangstelling als kunstenaar is daardoor beïnvloed, denk ik. Ik interesseer me voor wat mensen denken, hun ideeën en veronderstellingen, en wat ze ogenschijnlijk op grond daarvan doen. Wat me ook boeit is de kloof tussen beiden. Wat je kunt vaststellen is dat mensen dingen doen of zich op een bepaalde manier gedragen zonder dat ze daar verder een idee van hebben. Ik heb, wat dat betreft, dus wel iets meegekregen van mijn ouders en mijn opvoeding. Wat ik verder meekreeg was belangstelling voor fotografie. De vader van mijn moeder was amateurfotograaf en omdat ik als kind met hem optrok, begon ik ook te fotograferen. Toen ik 18 was, deed ik toelatingsexamen aan de Academie in Breda om fotograaf te worden. Ik werd aangenomen, maar ben er nooit gaan studeren. Ik was als jongen lid van de Humanistische Jongerenbeweging en ook van de Pacifistisch-Socialistische Jongerenbeweging. Op vrijdagavonden waren er in het clubhuis van die bewegingen, aan de Oeverstraat in Arnhem, bijeenkomsten. Er was koffie en thee en met een groep van vijftien of twintig jongeren zat je dan te praten over een of ander van te voren afgesproken thema. Het was, als ik daar nu aan terugdenk, heel serieus. Via de jeugdbeweging kwam ik in aanraking met de Ban de Bom Beweging, het protest tegen de dreiging van atoomwapens. Je moet bedenken dat er toen een reële dreiging was van een atoomoorlog tussen het Sovjetblok en het Westen. Die dreiging hield wereldwijd mensen bezig. Omdat ik betrokken was bij de Ban de Bom Beweging en meeliep in demonstraties wekte ik de belangstelling van de toenmalige Binnenlandse Veiligheidsdienst. De BVD informeerde de directie van de kunstacademie in Breda die me vervolgens per brief liet weten dat mijn aanwezigheid op school, vanwege mijn maatschappelijk onaangepaste gedrag, niet op prijs werd gesteld. Zo ging dat in die tijd. Als tussenoplossing ben ik een jaar lang naar de kunstacademie in Den Bosch gegaan en daarna ben ik overgestapt naar de afdeling Monumentale Vormgeving van de kunstacademie in Arnhem. De docenten van die afdeling, met name Berend Hendriks en Peter Struycken, zijn bepalend geweest voor mijn ontwikkeling. Struycken was iemand die in de toenmalige kunst een rol van betekenis speelde en hij was een van de eersten die met een computer experimenteerde. Struycken heeft me op het gebied van de conceptuele kunst veel aangereikt, maar ik was zelf ook

nieuwsgierig. Vanaf pakweg 1969, het eerste jaar op de kunstacademie in Arnhem, ging ik vaak naar Keulen. Daar had je niet alleen musea, je had ook flink wat galeries, iets wat in Nederland nog tot ontwikkeling moest komen. In Keulen en trouwens ook in het voor mij geweldige Haus Lange in Krefeld zag ik werk van kunstenaars als Piero Manzoni, Günter Uecker, Otto Piene en Yves Klein.

**De namen die je noemt, zijn van Europese kunstenaars. Zag je in Duitsland ook het werk van Amerikaanse minimalisten en conceptualisten, die moeten vanaf het midden van de jaren zestig toch ergens te zien zijn geweest?**

Ik kan me niet herinneren dat er in in de tijd waarover ik het nu heb in Keulen veel Amerikaanse kunst was te zien. De eerste tentoonstelling van Carl Andre zag ik in Nederland. Behalve naar Keulen ging ik natuurlijk ook naar Amsterdam, naar het Stedelijk en naar Galerie Art & Project die in 1968 was geopend. Bij Art & Project zag ik voor mij belangrijke tentoonstellingen. Kunstenaars die er internationaal toe deden op het gebied van minimal, conceptuele kunst en land art waren daar te zien. Bij Art & Project maakte ik ook kennis met het werk van Ger van Elk, Marinus Boezem en Jan Dibbets en ook dat werk was nogal een *eye opener*.

**Hoe kwam je als eenentwintigjarige op de Sonsbeektentoonstelling terecht en wat liet je daar zien?**

Op een dag vroeg Peter Struycken of ik documentatie had van mijn werk. Die documentatie heeft hij achter mijn rug laten zien aan Wim Beeren die bezig was met de voorbereiding van de Sonsbeektentoonstelling van 1971. Beeren zag er wel wat in. Wat ik liet zien was, als ik er nu aan terugdenk, wel aardig, maar ook niet zo heel bijzonder. Peter Struycken en Berend Hendriks vonden dat kunstenaars, en dan met name de kunstenaars die zij aan de afdeling Monumentale vormgeving in Arnhem hadden opgeleid, moesten opgaan in ontwerpteams van architecten en stedenbouwkundigen die overal in Nederland aan de slag waren met nieuwbouwprojecten. Van een volwaardige rol van de kunstenaar binnen de ontwerpteams van nieuwbouwprojecten kwam in de praktijk weinig terecht. De plannen van kunstenaars werden in de meeste gevallen door de architecten en de stedenbouwkundigen volledig uitgekleed. Dat bracht mij ertoe om na te denken over een aanpak waarbij je van die architecten en stedenbouwkundigen zo min mogelijk last zou kunnen hebben. Een van de dingen die ik bedacht was het toevoegen van een kleurstof aan bijvoorbeeld de baksteen, waardoor een gebouw of een hele wijk bij regen van kleur zou veranderen. Mijn bijdrage aan de Sonsbeektentoonstelling van 1971 lag in het verlengde daarvan. Ik wilde met twee projecten laten zien hoe je met wind kon werken als een vormende kracht. Het eerste project was een 120 meter lange wimpel aan de schoorsteen van de Steenfabriek tegenover het Museum aan de Rijnsoever. Dat ding maakte allerlei bewegingen in de wind en dat was het werk. Het tweede project was een korte film waarin ik liet zien hoe de wind een rij populieren zou kunnen vervormen. Onbedoeld was op de beelden te zien dat het ogenschijnlijke gezwiep van de populieren in de wind werd veroorzaakt doordat ik vanachter een struik aan een touw trok. De film is later per ongeluk kwijtgemaakt door Frans Haks, de helaas overleden directeur van het Groninger Museum.

**De twee decennia waarin je volwassen werd en als kunstenaar je eerste stappen zette, de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw, waren een tijd van optimisme en grote veranderingen. De oude maatschappelijke verhoudingen werden op de helling gezet. De welvaart en de deelname aan het hoger onderwijs stegen en er werd op grote schaal industrieel gebouwd. In de kunst was eveneens sprake van grote veranderingen, zo niet van een radicale omwenteling of breuk. Kunstenaars zetten zich af tegen het subjectivisme van de generatie voor hen. Niet meer de hogere werkelijkheid, maar de nuchtere feiten van alledag stonden in het middelpunt. Door allerlei vooraf**

**vastgestelde procedures te volgen probeerden kunstenaars tot een meer objectieve en registrerende aanpak te komen. Was het verzet tegen het romantische subjectivisme ook iets wat jou dreef?**

Nee. Ik heb nooit geleefd met het idee dat ik een historische breuk beleefde. Ik denk dat ik daarvoor iets te jong ben. De generatie voor mij, en hier in Arnhem waren dat kunstenaars als Marten Hendriks en Ad Gerritsen, had zich allang los gevochten van de oudere kunststopvatting. Toen ik begon als kunstenaar was het pad al gebaad. Ik voelde me boven alles vrij. Wat ik wilde was kunst dematerialiseren. Ik wilde geen objecten meer maken, maar dingen registreren met foto's en die foto's gebruiken voor tentoonstellingen en boeken. Op die manier dacht ik kunst toegankelijk te maken voor een zo breed mogelijke groep mensen. Kunst was in de jaren zestig en zeventig veel meer dan nu een gesloten bolwerk en het streven om de deelname aan kunst te vergroten, kunst te democratiseren, is toen begonnen. Je moet bedenken dat er in de jaren zestig en zeventig een links en progressief maatschappelijke klimaat heerste. Daar wordt nu met dedain over gesproken, maar wat veel mensen over het hoofd zien is dat zelfs de rechtse partijen in die tijd spraken in termen van modernisering, vernieuwing en democratisering. Dat waren voor die tijd en in de toenmalige omstandigheden ook geen onzinnige doelen, al is minder van terecht gekomen dan iedereen hoopte.

**Niettemin gebruikte je – en gebruik je nog steeds - een middel dat door minimalistische en conceptuele kunstenaars werd gebruikt om subjectieve invloeden en vooropgezette ideeën terug te dringen ten behoeve van een min of meer objectieve feitenregistratie. Dat middel is de procedure. Voordat je aan een project begint, bepaal je hoe je te werk gaat en waar je je aandacht op richt. Kun je vertellen hoe je dat middel gebruikt en met welk doel?**

De procedures die ik bedenk en uitvoer zijn simpel. In het kader van een van mijn projecten ging ik naar Hengelo. Daar liep ik een tijd rond en zoals ik mij vooraf had voorgenomen vroeg ik aan iemand op straat die ik aantrekkelijk vond, om een ander iemand aan te wijzen die hij of zij aantrekkelijk vond en zo verder. Die mensen heb ik één voor één gefotografeerd en de foto's heb ik verzameld in een boek. In een later stadium heb ik mensen gevraagd om, behalve iemand aan te wijzen die ze aantrekkelijk vonden, ook iemand aan te wijzen die ze lelijk vonden. Voor een andere project heb ik mensen opgezocht die ik van vroeger kende en die ik een tijd niet had gesproken of gezien. Ik vroeg ze om te beschrijven wat er volgens hen van me terecht was gekomen. Dat leverde, zoals je kunt verwachten, uiteenlopende resultaten op. De een dacht dat ik een idealist was geworden en weer een ander zei dat hij altijd had gedacht dat ik was geëindigd als een keurige bankbediende. Al die ideeën heb ik zo goed mogelijk fotografisch proberen te documenteren. Ik heb zelfportretten gemaakt als idealist, bankbediende en als straaljagerpiloot. Voor nog een ander project heb ik mensen gevraagd om met me mee te gaan naar het centrum van de stad en om typische voorbeelden van mensensoorten aan te wijzen, dus de typische punk, de typische rijke stinker of de typische armoezaaiër. De aangewezen types heb ik vastgelegd op foto en verzameld in een boek.

Wat ik met de hiergenoemde projecten wilde bereiken was het zichtbaar maken van wat min of meer onzichtbaar is. Daarmee bedoel ik het complexe feit dat we zeker in het Westen een sterk gevoel voor individuele autonomie hebben ontwikkeld. We koesteren de gedachte dat we onze eigen baas zijn. We zijn van onszelf, en dus niet van een ander. We doen binnen de grenzen van het fatsoen wat we zelf willen. Dat neemt niet weg dat mensen ook sociale en publieke wezens zijn. We vertonen ons op straat, in het openbaar. Daar ontmoeten we de blik van anderen. We beseffen en we voelen dat die blik niet neutraal of onbevooroordeeld is. Andere bekijken en beoordelen ons. Ze drukken ons een stempel op, want dat doen we zelf ook. Ook al beseffen we dat veelal niet, of willen we dat niet beseffen, toch spelen we daarop in, in weerwil van onze ideeën over onze eigen, individuele onafhankelijkheid. Het meest duidelijke teken daarvan is onze kleding. Echte originele

kleding die nergens aan voldoet behalve aan een eigengereide, individuele smaak, zie je amper. De meeste kleding lijkt ergens op en voldoet aan de een of andere standaard. We kleden ons met andere woorden volgens een bepaalde, sociale code die door anderen gelezen kan worden. We doen mee aan een zeer complex sociaal spel en op het verloop van dat spel zijn veel dingen van invloed. Behalve de blik van anderen zijn dat hun verwachtingen of onze eigen voorstelling daarvan en onze voorstellingen van wat anderen mogelijk mooi of lelijk vinden. Dat spel, en de invloeden op dat spel wil ik met mijn projecten zichtbaar maken. Dat zichtbaar maken geeft overigens geen pasklare antwoorden op hele concrete vragen. Wat ik zichtbaar maak roept een fenomeen voor de geest waar mensen doorgaans niet bij stilstaan, maar dat desondanks invloed uitoefent op hun gedrag en hun leven. Het roept vragen op en voor mij is het van belang om daarover na te denken. De resultaten van mijn projecten, of althans bepaalde aspecten daarvan, zijn voor mij trouwens ook een aanleiding om nog meer en andere projecten te starten.

**Fotografie wordt veelal gebruikt om iets bijzonder vast te leggen: een dierbaar iemand tijdens een bijzondere gebeurtenis of een bijzondere plek op een bijzonder moment. In 1992 ben je een project begonnen dat tot 2007 heeft geduurd. Bij dat project, de *Fotonotities*, speelt fotografie een andere rol dan gebruikelijk is. Je heb series gemaakt van mensen en van groepen mensen die qua verschijning, houding en gedrag op een of andere manier gelijkenis vertonen. Je hebt fotografie dus niet gebruikt om mensen of dingen af te zonderen, maar om ze in series te kunnen vergelijken. Kun je uitleggen wat je daartoe bracht?**

Aan het project dat ik in 1992 begon lag een reeks van overwegingen ten grondslag. Een van de vragen waar ik mee liep, was de vraag wat voor mij de kern en het eigenaardige van het medium fotografie is. De manier waarop fotografie aanvankelijk werd gebruikt was afgeleid van het schilderij, maar de omstandigheden en de eigenaardigheden van het schilderij zijn technisch, artistiek en sociaal-cultureel natuurlijk heel anders dan die van de fotografie. Dat is een bekend verhaal, maar wat is dan wel het specifieke en eigene van de fotografie? Voor mij is dat registratie. Bij die vaststelling kwam nog een andere gedachte, of beter gezegd een wens. Ik wilde een spiegel maken van de maatschappij waar ik volgens mij een product van ben. In wat ik zojuist heb gezegd over het sociale spel, het spel tussen het ogenschijnlijk autonome individu dat zich door middel van kleding en gedrag codeert om door andere gelezen te worden, speelt consumptie een grote rol. We consumeren niet alleen individueel. Wat we consumeren tonen we bewust of onbewust ook aan anderen en die anderen zijn daar trouwens ook zeer in geïnteresseerd. Ik kijk me in ieder geval de ogen uit als ik op straat loop. Op straat, en vooral in de winkelstraat, pik je op hoe je eruit moet zien, of juist niet, en wat je nog zou kunnen veranderen. Je wordt gebombardeerd met informatie en boodschappen. Het is de plek waar je iets leert over de wereld van nu en waar de wereld zich in mijn ogen op dit moment voor een aanzienlijk deel ontwikkelt. Ik kan mezelf wel voorhouden dat ik daarbuiten of boven sta, maar dan zou ik mezelf voor de gek houden. Als je me tien jaar geleden had gevraagd of ik ooit op sandalen zou lopen, dan had ik dat stellig ontkend. Hè bah, nee! Vijf jaar later had ik ze, want toen raakte het dragen van de juiste sandalen in bepaalde kringen in de mode. Dat hele fenomeen, de winkelstraat als de plek waar consumptie een vormende kracht uitoefent, wilde ik boven tafel krijgen, zichtbaar maken. De procedure was simpel. Ik stelde me gedurende een aantal uren op in een winkelstraat. Dat deed ik eerst in Arnhem en toen ik naar Amsterdam verhuisde, in met name de Kalverstraat, maar ook in New York en in andere steden. Ik liep eerst een tijd rond door een bepaald winkelgebied totdat me iets begon op te vallen, zoals bijvoorbeeld het veelvuldig verschijnen van vrouwen in een rode jas. Zo'n gegeven nam ik vervolgens als thema van de dag en daar richtte ik me dan op. De foto's groepeerde ik in reeksen en de reeksen leverden soms ook weer nieuwe thema's op. Je ziet op straat vrouwen alleen, maar ook veel moeders en dochters en moeders en dochters

waarvan er een of allebei aan het telefoneren zijn. Je hebt mannen met een gekleurd of bedrukt t-shirt en mannen met een bedrukt t-shirt die een beker koffie dragen. Van al die soorten verschijningen, die in sommige gevallen ogenschijnlijk de tekens zijn van consumptief en sociaal gedrag dat zich sinds de jaren negentig over de hele wereld verspreidt, heb ik reeksen gemaakt.

**Je kunt zeggen dat je *Fotonotities* de bijzonderheid van het individu relativieren. Maar bij andere projecten doet zich het omgekeerde voor. In 2001 heb je deelgenomen aan de Sonsbeektentoonstelling die onder de naam *Locus Focus* werd georganiseerd door Jan Hoet. Voor de tentoonstelling maakte je samen met Peter Spaans foto's van de huizen, straten, tuinen, pleinen en binnennerven langs de langste buslijn van Arnhem. Die foto's zijn gepubliceerd in het boek *Waar de bus ons brengt*. Een deel van de foto's is genomen op plekken in nogal uniform gebouwde, naoorlogse nieuwbouwwijken. Opmerkelijk is dat uit de foto's blijkt dat je in zulke omgevingen toch hele bijzondere en van elkaar verschillende plekken aantreft. Kun je uitleggen hoe jullie tot dat project zijn gekomen?**

Ik ben opgegroeid in Arnhem Zuid, in een wijk die in de jaren vijftig van de vorige eeuw werd gebouwd. Het was een nogal monotone en prikkelarme omgeving. Ik denk dat het feit dat ik in zo'n omgeving ben opgegroeid heeft bijgedragen aan mijn belangstelling voor architectuur en stedenbouw. Het is ook van invloed geweest voor mijn latere keuze om aan de afdeling Monumentale Vormgeving in Arnhem te gaan studeren. Hoe kon je zulke prikkelarme omgevingen veranderen of wat kon je ervan leren? Maar afgezien van zulke vragen, heeft de gebouwde omgeving en zeker de na-oorlogse nieuwbouwwijk me altijd geïnteresseerd. Dat geldt denk ik ook voor Peter Spaans. Met Spaans ben ik veel naar New York geweest en we hebben daar uren gewandeld. Wat je in New York en andere steden kunt vaststellen, is dat er op z'n minst twee krachten aan het werk zijn. Er wordt voor mensen vanachter de tekentafel een omgeving bedacht en vervolgens gebouwd. Maar mensen eigenen zich dat toe, ze plegen kleine en grote ingrepen en zo treedt er dan toch een bepaalde verbijzondering op. Voor dat soort verschijnselen, die soms razend snel gaan, hebben zowel Peter Spaans als ik belangstelling en uit die belangstelling kwam ook het Sonsbeekproject van 2001 voort.

**Je zei net dat je de kunst in de jaren zeventig wilde dematerialiseren.**

**Betekende dat ook dat je het museum als cultureel kader wilde afschaffen?**

Nee. Het ging in de jaren zeventig om het veranderen van het museum. Het plechtstatige en het gesloten karakter van het museum, dat moest eraf. De roep om het afschaffen van het museum kan door niemand ooit serieus bedoeld zijn. De mooiste tentoonstellingen heb ik niet zelden in musea gezien. Voor mijn eigen werk is het tentoonstellen in musea en galeries essentieel. Het zijn de plekken waar het publiek komt kijken en waar de critici komen en de mensen van de pers. Mijn werk krijgt pas een zin doordat mensen er naar kijken, erover praten en lezen en er over nadenken. Als ik zeg dat musea en galeries voor mijn werk onmisbaar zijn, dan betekent dat overigens niet dat ik denk dat er buiten het museum of de galerie geen interessante plekken zijn. Je kunt buiten de gebaande paden treden en los van alle instituten zelf een goede tentoonstellingsruimte beginnen, zoals Lokaal 01 in Breda dat in 1981 werd geopend voor, zoals dat toen werd geformuleerd, 'de openbaarheid van het kunstwerk'.

**Wat ga je in São Paulo doen?**

De hoofdcurator Luis Pérez-Oramas wil mijn werk samen met dat van de Duitse fotograaf August Sander exposeren op de bovenste verdieping van het biënnalegebouw. August Sander stelde zich aan het begin van de vorige eeuw ten doel om de gehele maatschappelijke orde van zijn tijd in kaart te brengen door middel van fotoportretten.

Wat hem voor de geest stond was een totaal van 45 mappen met elk 12 rollenportretten, dat wil zeggen portretten van vertegenwoordigers van beroepen, ambten en types. Hij heeft zijn project nooit helemaal kunnen voltooiën, maar het wordt gezien als een fotografisch meesterwerk en als een belangrijk sociologisch en historisch document. Hoofdcurator Luis Pérez-Oramas heeft me geschreven dat het zijn droom is om maar liefst 638 foto's van Sander te exposeren. Zo uitgebreid is het nog nooit getoond en als tegenhanger van het werk van Sander wil Luis Pérez-Oramas mijn werk tentoonstellen. Wat Sanders werk betekende voor de twintigste eeuw, dat betekenen in de ogen van Luis Pérez-Oramas mijn *Fotonotities* voor de huidige tijd, althans dat schreef Pérez-Oramas me in zijn uitnodiging. Ik hoef je niet uit te leggen dat ik me zeer vereerd voel, maar afgezien daarvan heeft Pérez-Oramas vooral een interessant plan. Het belang ervan zit hem onder meer in de benadering van August Sander. Hij werkte aan zijn project in een tijd waarin de sociale en economische omstandigheden minder snel veranderden dan nu en meer zekerheid bestond over je sociale identiteit. Sander kon nog zoeken naar kenmerken van beroepsgroepen en sociale klassen om daarmee een karakteristiek portret te creëren en het totaal van de maatschappelijke kosmos zichtbaar te maken. De grote kracht van het werk is dat August Sander met een artistiek concept een maatschappelijk concept zichtbaar maakte.

### **Maar hoe verhoudt zich – in jouw ogen – het werk van August Sander tot dat van jou?**

Ik vind het lastig om daar iets over te zeggen, het voelt arrogant om een vergelijking te maken, maar ik zal toch een poging doen. Mijn persoon en mijn werk zijn het product van een andere tijd dan die waarin Sander leefde. De dwang en discipline die er in Sanders tijd voor zorgde dat iedereen op de juiste plek in het maatschappelijk systeem terecht kwam, zijn inmiddels grotendeels verdwenen. De zichtbare dwangmechanismen zijn ingeruild voor andere sociale mechanismen waar je veel moeilijker je vinger op kunt leggen. In de moderne maatschappij maakt macht zich zoveel mogelijk onzichtbaar. Macht creëert de mythe van de autonome mens die zelf bepaalt. Het gaat niet meer om gehoorzaamheid en discipline, maar om een moderne kracht die niet dwingt, maar het individu helpt zichzelf te disciplineren en zijn plek in de maatschappij te vinden. Die zachte en dwingende hand, die mijn eigen leven overigens net zo vormgeeft als dat van anderen, houdt me al vanaf het begin van de jaren zeventig bezig. In drukke winkelstraten is voor mij die zachte, helpende hand het meest zichtbaar. Daar kun je zien hoe het werkt, we worden verleid tot het doen van aankopen die de suggestie wekken dat ze onze unieke persoonlijkheid onderstrepen, hoewel het massaproducten zijn. Nuchter beschouwd bewijzen veel vormen van consumptie hooguit dat je nog steeds een trouw lid bent van de consumptiemaatschappij. Ik hoop, dat als straks in São Paulo mijn *Fotonotities* te zien zijn naast het werk van August Sander, niet alleen de verschillen aan het daglicht treden tussen zijn en mijn werk, maar dat die verschillen ook de ontwikkelingen van nú verhelderen.

Arnhem, Peter Nijenhuis