

(Un)common Places

The topography of the anonymous in the photographs by Stephen Shore, Korrie Besems and Eugène Atget

An eye for the everyday, even trivial is an innate part of photography. Occasionally a photographer achieves to intensify the attention for the ordinary to such an extent that the viewer experiences well known, inverted, unspectacular daily realities in a new way. Offered detailed visual descriptions of scenes that would in most cases go unnoticed the viewer is invited to engage in an act of conscious (and fresh) perception of the world that surrounds us. The discovery of new qualities in everyday realities has been one of the strong undercurrents in the development of photography since the medium emerged in the nineteenth century. One common characteristic of the various realisms in photography is their subject matter; cities, urban landscapes (or some undefined urban context) invariably from the stage for the photographer's investigation. This is a re-current theme, around 1900, in the 1970s and during the last decade the significance of this new aesthetic experience of urban settings is questioned in the work of photographers like Eugène Atget, Stephen Shore and Korrie Besems.

They were called the 'anti-photographers': the photographers who participated in the 1975 *New Topographics* exhibition at the International Museum of Photography at George Eastman House in Rochester. Together with Lewis Baltz, Robert Adams, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Henry Wessel and others, Stephen Shore showed his innovative landscape photographs there. His work, and that of the others, was miles away from the then already classic American landscape photography of, for example, Ansel Adams and Edward Weston, for many years the great masters of the American landscape. The work of Adams and Weston represented a romantic vision of the American landscape, based on concepts of 'virgin nature' and the myth of the conquest of the American west by the pioneers. The images of sublime nature, the overwhelming beauty and expanse of the American landscape were represented in Adams' and Weston's black and white photographs as being a newly discovered paradise. Within a short time their images became part of America's collective memory and the American identity, characterised by a rock-ribbed belief in the unlimited possibilities that living in the United States brought with it.

It was not for nothing that the work of the New Topographics photographers was labeled 'anti-photography' and compared with the work of Robert Frank, who with his photo book *The Americans* (1958) had previously already mopped the floor with these all too

(Un)common Places

De topografie van het anonieme in de foto's van Stephen Shore, Korrie Besems en Eugène Atget

De aandacht voor het alledaagse en het triviale is eigen aan de fotografie. Soms weten fotografen die aandacht dermate te intensiveren, dat de kijker de vertrouwde, 'oninteressante' dagelijkse werkelijkheid op een nieuwe manier ervaart. De gedetailleerde visuele beschrijving van de door hem veronachtzaamde omgeving maakt de kijker (opnieuw) bewust van de wereld om ons heen. De ontdekking, het opnieuw met andere ogen zien van de eigenschappen van de alledaagse realiteit is een van de belangrijke aspecten in de ontwikkeling van de fotografie geweest sinds het ontstaan van het medium in de negentiende eeuw. Karakteristiek voor de verschillende vormen van realisme zijn hun gemeenschappelijke onderwerpen; steden en stedelijke landschappen (of ongedefinieerde stedelijke ruimten) vormen steeds opnieuw met onveranderde aantrekkingskracht het onderzoeksterrein voor fotografen. Dit is een terugkerend thema in de ontwikkeling van de fotografie. Rond 1900, in de jaren zeventig en in de jaren negentig wordt in het fotografische werk van respectievelijk Eugène Atget, Stephen Shore en Korrie Besems de vraag naar de betekenis van die nieuwe esthetische ervaring van de stedelijke ruimte steeds opnieuw gesteld.

De 'anti-fotografen' werden ze genoemd, de fotografen die in 1975 deelnamen aan de tentoonstelling *New Topographics* in het International Museum of Photography in het George Eastman House in Rochester. Samen met onder anderen Lewis Baltz, Robert Adams, Bernd en Hilla Becher, Joe Deal en Henry Wessel exposeerde Stephen Shore zijn vernieuwende landschapsfoto's. Zijn werk en dat van de anderen stonden mijlenver af van de toen inmiddels klassieke Amerikaanse landschapsfotografie van bijvoorbeeld Ansel Adams en Edward Weston, lange tijd de grote meesters van het Amerikaanse landschap. Het werk van Adams en Weston vertegenwoordigde een romantische visie op het Amerikaanse landschap, gebaseerd op ideeën over het ongerepte karakter van de natuur en de mythe van de verovering van het Amerikaanse Westen door de 'pioniers'. De beelden van de sublieme natuur, de overweldigende schoonheid en grootsheid van het Amerikaanse landschap werden in de zwart-wit foto's van Adams en Weston verbeeld alsof het om een nieuw ontdekt paradijs ging. Hun vaak gepubliceerde beelden werden binnen korte tijd onderdeel van het collectieve Amerikaanse geheugen en de Amerikaanse nationale identiteit, gekenmerkt door een rotsvast geloof in de onbegrensde mogelijkheden die het leven in de Verenigde Staten met zich meebrengt.

Niet voor niets werden de foto's van de *New*



romantic concepts about life in America. Their work not only signified a radical break with the style of the classic landscape photographers mentioned above, but in fact was an implicit critique of our disastrous treatment of the land, as well as the mentality on which this was founded. The artistic frame of reference for Shore and his fellow photographers lay in conceptual art and pop art, which were rising forces in those years. The political and social background of their work lay in the process of social change which had been unleashed in America and elsewhere after the events of May, 1968.

The thing about the work of Shore and the others that struck the critics of the exhibition in 1975 most at that time was the lack of any clear subject in the photographs. Shore's images were experienced as 'non-compositions' of some sort, bestowing their attention, it seemed, on everything and nothing at the same time. They appeared to be more topographic descriptions than artistic in character. That sense was strengthened by the absence of every form of drama, such as people were used to seeing in landscape photography: no expansive fields of cloud or shadow, no classic image construction with a clear foreground and background, the camera more frequently directed down than toward the horizon (with the result that the horizon was frequently absent), and considerable attention for commonplace, anonymous surroundings, preferably in that indeterminate region between the city and countryside, such as suburban developments under construction and modern industrial parks. Equally, Shore's

Topographics-fotografen beschreven als 'anti-fotografie' en vergeleken met het werk van Robert Frank, die met zijn fotoboek *The Americans* (1958) al eerder de vloer had aangeveegd met al te romantische ideeën over de Amerikaanse samenleving. Hun werk betekende niet alleen een radicale stijlbreuk met de eerder genoemde klassieke landschapsfotografie, maar vormde ook een impliciete kritiek op de desastreuze omgang met het land, en op de mentaliteit die daaraan ten grondslag lag. Het artistieke referentiekader van Shore en zijn collega-fotografen lag in de conceptuele kunst en de pop art, die in die tijd opgang maakten. De politieke en sociale achtergronden van hun werk lagen in de maatschappelijke veranderingsprocessen zoals die zich na 'mei '68' ook in Amerika voordeden.

Wat de critici van de tentoonstelling in 1975 het meest opviel aan het werk van onder meer Shore, was het ontbreken van een duidelijk onderwerp in zijn foto's. Zijn beelden werden ervaren als een soort 'non-composities', met aandacht voor – zo leek het – alles en niets tegelijk: meer topografisch-beschrijvend dan kunstzinnig van karakter. Dat gevoel werd versterkt door de afwezigheid van iedere dramatiek zoals men die in de landschapsfotografie gewend was: geen dramatische wolken- of schaduwpartijen, geen klassieke opbouw van het beeld met een duidelijke voor- en achtergrond, de camera eerder naar beneden gericht dan naar de horizon (die daardoor vaak ontbrak) en veel aandacht voor de alledaagse, anonieme omgeving, bij voorkeur voor onbestemde gebieden tussen stad en platteland in,



exposures were far from 'decisive moments'. If there is anything at all happening in his photographs, it is often so far from the camera that the image is not defined by it. His photographs are therefore anything but anecdotal: there is no narrative to be derived from them, or events to reconstruct. Shore and the New Topographics photographers were, to an important degree, reaching back to the work of nineteenth-century documentary landscape photographers, but also to that of Walker Evans, who recorded countless aspects of the ordinary, everyday American landscape in an objective, documentary style.

The main thing in Shore's work is the record of that which was in front of the camera, without any hierarchical order, coupled with what can perhaps best be characterised as a 'sociological' interest in the subject. Garry Winogrand's motto – 'I photograph in order to see how the things that interest me look in a photo' – might also serve for Shore. Every detail is registered with equally sharp focus in that clear light which is so typical for Shore, a consequence of his use of a large-format negative camera. The fact that he only exhibits contact prints underscores the importance that Shore attaches to all of this. The well balanced compositions do not lend themselves to being seen as sections cropped from a larger image; the desire to know what is to be found outside the image never arises. Obviously, in this, the choice for colour photography is quite deliberate, though it was at that time quite revolutionary: colour is simply closer to reality than black

zoals (in aanbouw zijnde) buitenwijken en moderne industriegebieden. Shore fotografeerde evenmin 'beslissende momenten'. Als er al iets gebeurt in zijn foto's, is dat vaak zo ver van de camera dat het beeld er niet door wordt bepaald. Zijn foto's zijn daardoor verre van anekdotisch: er zijn geen verhalen uit af te leiden of gebeurtenissen uit te reconstrueren. Shore en de *New Topographics*-fotografen grepen in belangrijke mate terug op het werk van negentiende-eeuwse documentaire (landschaps)fotografen, maar ook op dat van Walker Evans, die in een zakelijke, documenterende stijl aspecten van het gewone, alledaagse Amerikaanse landschap in beeld had gebracht.

In Shore's werk staat de registratie, zonder enige hiërarchische ordening, van hetgeen zich voor de camera bevindt voorop, en dit gaat samen met een misschien nog het best als 'sociologisch' te kenmerken interesse voor het onderwerp. Het motto van Garry Winogrand – 'ik fotografeer om te zien hoe de dingen die me interesseren er op een foto uitzien' – is ook Shore op het lijf geschreven. Ieder detail is in dat voor Shore zo typerende, heldere licht even scherp afgebeeld – een gevolg van het gebruik van een groot-formaat camera. Het feit dat hij slechts contactafdrukken exposeert, onderstreept het belang dat Shore aan dit alles hecht. De uitgebalanceerde composities laten zich niet als uitsneden ervaren: de behoefte om te weten wat er zich vlak buiten beeld bevindt, dringt zich nergens op. De keuze voor kleurenfotografie is daarbij vanzelfsprekend heel bewust (maar was destijds revolutionair; 'serieuze' fotografen

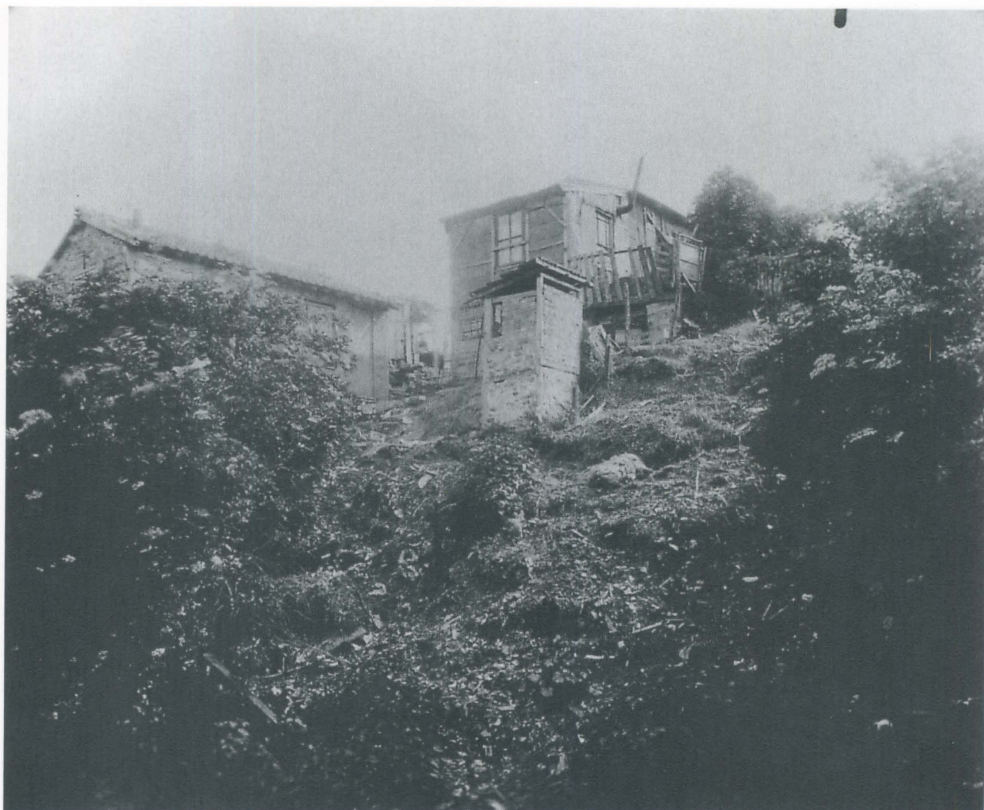


and white is. Reality as an image is important; the 'signature' of the maker is relegated to second place in these photographs. The effect that Shore achieves with all of this is that the viewer is, so to speak, sucked into the image. The extreme sharpness and detailing, combined with a non-hierarchical construction in the image, produces a heightened effect of reality. This stimulates viewers and entices them to look longer and more intensively, and therefore, ultimately, to perceive more consciously. The casual and neutral character of the images is only apparent, and in any case appears to be coupled with a high degree of concentration and personal involvement with the subject.

When the Surrealists became acquainted with the work of the French photographer Eugène Atget, this same effect was responsible for their immediate enthusiasm for his photographs: the intensification of perception as a consequence of the fact that the everyday reality in the photograph has been raised to something unique, in the course of which the visual, hierarchical order within it, which otherwise is an invariable component of our perception, disappears. Atget (Libourne, 1857 – Paris, 1927) began his photographic documentation of nineteenth-century Paris in 1898. Over the years, he turned his 18 x 24 cm glass plate camera on countless places which were about to disappear in the modernization of the city being undertaken under Hausmann's direction. From his archive, which ultimately contained about 10,000 glass negatives, he regularly sold prints to artists and historians.

werkten immers in zwart-wit): kleur staat nu eenmaal dichterbij de realiteit dan zwart-wit. De werkelijkheid als *beeld* is van belang, het 'handschrift' van de maker verschuift in deze foto's naar het tweede plan. Het effect dat Shore hiermee bereikt is dat de beschouwer het beeld als het ware wordt 'ingezogen'. De grote scherpte en detaillering, in combinatie met een non-hiërarchische opbouw van het beeld, zorgen voor een verhoogd werkelijkheidseffect. De kijker wordt aangespoord en verleid langer en vooral intensiever te kijken, waardoor hij zich gemakkelijker kan losmaken van zijn conventionele manier van kijken en waarnemen. Het terloopse en neutrale karakter van de beelden is slechts schijn, en blijkt samen te gaan met een grote mate van concentratie en persoonlijke betrokkenheid bij het onderwerp.

Toen de surrealisten kennismaakten met het werk van de Franse fotograaf Eugène Atget, was ditzelfde effect verantwoordelijk voor hun onmiddellijke enthousiasme voor Atgets foto's: de intensivering van de waarneming als gevolg van het feit dat de alledaagse werkelijkheid in de foto tot iets bijzonders wordt verheven. De visuele hiërarchische ordening hierin, die normaliter vast onderdeel uitmaakt van onze waarneming, is in de beelden verdwenen. Atget (Libourne 1857 – Parijs 1927) was in 1898 begonnen met het fotografisch documenteren van het negentiende-eeuwse Parijs. Hij richtte zijn (18 x 24 cm platen-)camera daarbij op de talloze plaatsen die door de modernisering van de stad onder leiding van Hausmann op het punt stonden te verdwijnen. Uit zijn archief, dat uiteindelijk ongeveer



Both the Bibliothèque Nationale and the Bibliothèque Historique de la Ville de Paris were among his regular clients. They used – and still use – the images as documentation and as a source of visual information. Atget generally photographed early in the morning, when there were not yet any people on the streets. This is the explanation not only for the soft light in his photographs, but also for the atmosphere of unreality and desolation they conjure up. The tension between presence and absence, between past and present, that is found in his photographs makes history an almost tangible entity. Atget rarely photographed isolated objects or buildings, rather always allowing a part of the surroundings to appear. His photographs are therefore more often shots of places than simply of buildings. Atget's manner of looking is readily apparent, not only in the photographs he made of the city itself, but also, and particularly, in the shots of the region around the city, which he collected under the heading 'Zoniers,' and of the parks. His studious and systematic approach, working as it were as an archaeologist of the present, makes it clear that for Atget, it was purely a matter of recording, and not of romanticizing famous buildings or streets. Therefore, he did not wish to be called an artist, and even preferred that his photographs be published without mention of his name, as when Man Ray printed some in 1926 in the magazine *La Révolution Surréaliste*.

The direct relation to visible reality, detailed attention for the commonplace, non-hierarchical recording

tienduizend glasnegatieven omvatte, verkocht hij regelmatig afdrucken aan kunstenaars en historici. Zowel de Bibliothèque Nationale als de Bibliothèque Historique de la Ville de Paris behoorden tot zijn vaste klanten. Zij gebruikten – en gebruiken – de beelden als documentatie en als visuele informatiebron. Atget fotografeerde meestal 's morgens vroeg, wanneer er nog geen mensen op straat waren. Niet alleen is dat de oorzaak van het zachte licht in zijn beelden, maar ook van de sfeer van onwerkelijkheid en verlatenheid die zij oproepen. Het spanningsveld in zijn foto's tussen aanwezigheid en afwezigheid, tussen heden en verleden maakt de geschiedenis haast tastbaar aanwezig. Atget fotografeerde zelden geïsoleerde objecten of gebouwen en liet steeds een deel van de omgeving zien. Zijn foto's zijn daardoor eerder opnames van plekken dan van gebouwen. Atgets manier van kijken wordt goed zichtbaar, niet alleen in de foto's die hij in de stad zelf maakte, maar ook en vooral in de opnames van de gebieden rondom de stad (door hem verzameld onder het hoofdstuk 'Zoniers') en de parken. Dat het hem puur ging om de registratie en niet om de romantisering van beroemde historische gebouwen of straten, blijkt uit zijn studieuze en systematische aanpak, als ware hij een archeoloog van het heden. Hij wilde dan ook per se geen kunstenaar worden genoemd en stelde het zelfs op prijs dat zijn foto's zonder naamsvermelding werden gebruikt, zoals in 1926 door Man Ray in het tijdschrift *La Révolution Surréaliste*.

De directe verhouding tot de zichtbare werkelijkheid,



and, especially, emphasis on the photograph as an image that calls up a particular experience of seeing, recur as ingredients in the work of photographers as Atget and Shore. One also finds these ingredients in the work of photographers like Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky and Axel Hütte, photographers who in the 1970s and early '80s trained at the Düsseldorf art academy under Bernd and Hilla Becher. These artist-photographers have worked out Shore's photographic principles into a more objective and systematic method, harking back to the work of August Sander and Karl Blossfeldt as well as the Bechers.

Korrie Besems (1961) travelled through Poland in 1995. With a view camera using 4 x 5 inch negative material, she photographed in various large cities, avoiding the 'interesting' historic city centres, choosing rather the more indeterminate places where traces of both the Second World War and the half-century of communist rule were visibly present. She photographed the urban space documentarily, with a certain distance with regard to her subject. Besems employed the same photographic gaze as Atget and Shore – descriptive, detached, a-romantic, with attention for the ordinary urban landscape – but doing so, she went a step further, by giving individual people a greater role in defining the image. That means that the urban space in her photographs is not so much a constructed environment of architecture alone, but becomes more a social-historical space. This can be reconstructed from the images as a visual hotchpotch

de gedetailleerde aandacht voor het alledaagse, de non-hiërarchische registratie en vooral de nadruk op de foto als een beeld dat een bepaalde kijkervaring oproept: dit zijn de vaste ingrediënten in het werk van fotografen als Atget als Shore. Men vindt deze ingrediënten terug in het werk van fotografen als Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky en Axel Hütte: de fotografen die in de jaren zeventig en begin jaren tachtig hun opleiding hebben gevolgd aan de kunstacademie in Düsseldorf bij Bernd en Hilla Becher. Deze kunstenaars-fotografen hebben in een meer zakelijke en systematische werkwijze de fotografische principes van Shore verder uitgewerkt, teruggrijpend op het werk van de Bechers en de Nieuw-Zakelijke fotografie van August Sander en Karl Blossfeldt.

Korrie Besems (1961) reisde in 1995 door Polen. Met een technische camera (4 x 5 inch negatiefformaat) fotografeerde zij in diverse grote steden, waarbij zij de 'interessante' historische binnensteden vermeed, en koos voor de meer onbestemde plaatsen waar de sporen van zowel de Tweede Wereldoorlog als vijftig jaar communisme nog zichtbaar aanwezig waren. Documenterend, met een zekere afstand tot haar onderwerp, fotografeerde zij de stedelijke ruimte. Besems hanteerde de fotografische blik van Atget en Shore – beschrijvend, afstandelijk, a-romantisch, met aandacht voor het alledaagse, stedelijke landschap –, maar ging daarbij een stap verder door individuele personen een meer beeldbepalende rol te geven. Daardoor is de stedelijke ruimte in haar foto's niet zozeer een



of old and new building styles, wall paintings, advertising texts and political slogans, within which people step forward as individuals. In this connection, this latter is an essential aspect; in Besems's work, more emphatically than in the case of Atget or Shore, the topography of anonymity gets a social, and therefore a political, dimension, although without any direct verdict being pronounced by her work.

It is worth noting that with their work, Atget, Shore and Besems all find themselves between two periods in history, or, put differently, in a period of change, both in the society of which they were and are a part, and within photography. Thus Atget photographed in an era during which nineteenth century Paris was changing into a modern city. By his death in 1927, many of the places he had photographed looked entirely different or had even disappeared. When Shore made his landscapes in the 1970s, the American landscape – the political landscape as well as the urban and rural landscape – stood on the edge of undergoing radical change. At the beginning of the 1990s, the appearance of the Polish cities too will quickly change under the influence of ascendant capitalism.

Atget still worked in the nineteenth-century tradition, when art photography had reached its high point and the first experiments in modernism had already begun. Shore stood at the cradle of a revaluation of photography in museums and galleries, after the great period of abstract expressionism in painting. His attitude as a photographer and his attention to the reality

gebouwde omgeving of architectuur zonder meer, maar een *social-historische* ruimte geworden. Deze laat zich uit de beelden reconstrueren als een visueel samenraapsel van oude en nieuwe bouwstijlen, muurschilderingen, reclameteksten en politieke slogans, waarbinnen de mens als individu naar voren treedt. Dit laatste is in dit verband een essentieel aspect: de topografie van het anonieme heeft in het werk van Besems, nadrukkelijker dan bij Atget of Shore, een sociale en daarmee ook een politieke dimensie gekregen, overigens zonder dat uit haar werk direct een oordeel spreekt.

Het is opvallend hoe zowel Atget als Shore en Besems zich met hun werk tussen twee perioden in de geschiedenis in bevinden, met andere woorden, in perioden van verandering – zowel binnen de samenlevingen waarvan zij onderdeel uitmaakten en uitmaken als binnen de fotografie. Zo fotografeerde Atget in een tijd waarin het negentiende-eeuwse Parijs veranderde in een moderne stad. Veel van de plekken die hij heeft gefotografeerd zagen er bij zijn dood in 1927 al geheel anders uit of waren zelfs verdwenen. Toen Shore in de jaren zeventig zijn landschappen maakte, stond het Amerikaanse (zowel politieke als rurale en stedelijke) landschap op het punt ingrijpende wijzigingen te ondergaan. En ook het uiterlijk van de Poolse steden in het begin van de jaren negentig zal onder invloed van het opkomende kapitalisme snel veranderen.

Atget werkte nog in de negentiende-eeuwse traditie toen de kunstfotografie haar hoogtepunt had bereikt en



of the ordinary betray his connection with both conceptual art and pop art. After the era of postmodernism, constructed and staged photography in the 1980s, within 'autonomous' (i.e., not applied or journalistic) photography, there is renewed attention for photography which relates directly to reality, for the photograph as an image of, and at the same time a reflection on reality. Korrie Besems's recent work reflects this new interest, and forms an inspired answer to the question of how photography can continue to inform us and lead us to reflect on our relation with our environment and its historical, social and political implications.

Translation, Don Mader

de eerste experimenten van het modernisme al waren begonnen. Shore stond aan de wieg van een herwaardering van de fotografie in musea en galeries, na de grote periode van het abstract expressionisme in de schilderkunst. Zijn houding als fotograaf en zijn aandacht voor de werkelijkheid van alledag verraden zijn verbondenheid met zowel de conceptuele kunst als de pop art. Na de periode van de postmoderne, geconstrueerde en geësceneerde fotografie in de jaren tachtig is er binnen de 'autonome' (niet-toegepaste of journalistieke) fotografiepraktijk opnieuw aandacht voor de fotografie die zich rechtstreeks tot de werkelijkheid verhoudt, voor een werkwijze die men 'documentair' zou kunnen noemen. Door fotografen als Korrie Besems wordt hierbij op prikkelende wijze de vraag gesteld hoe een in wezen esthetische ervaring kan leiden tot een verhoogd sociaal, historisch en zelfs politiek bewustzijn.

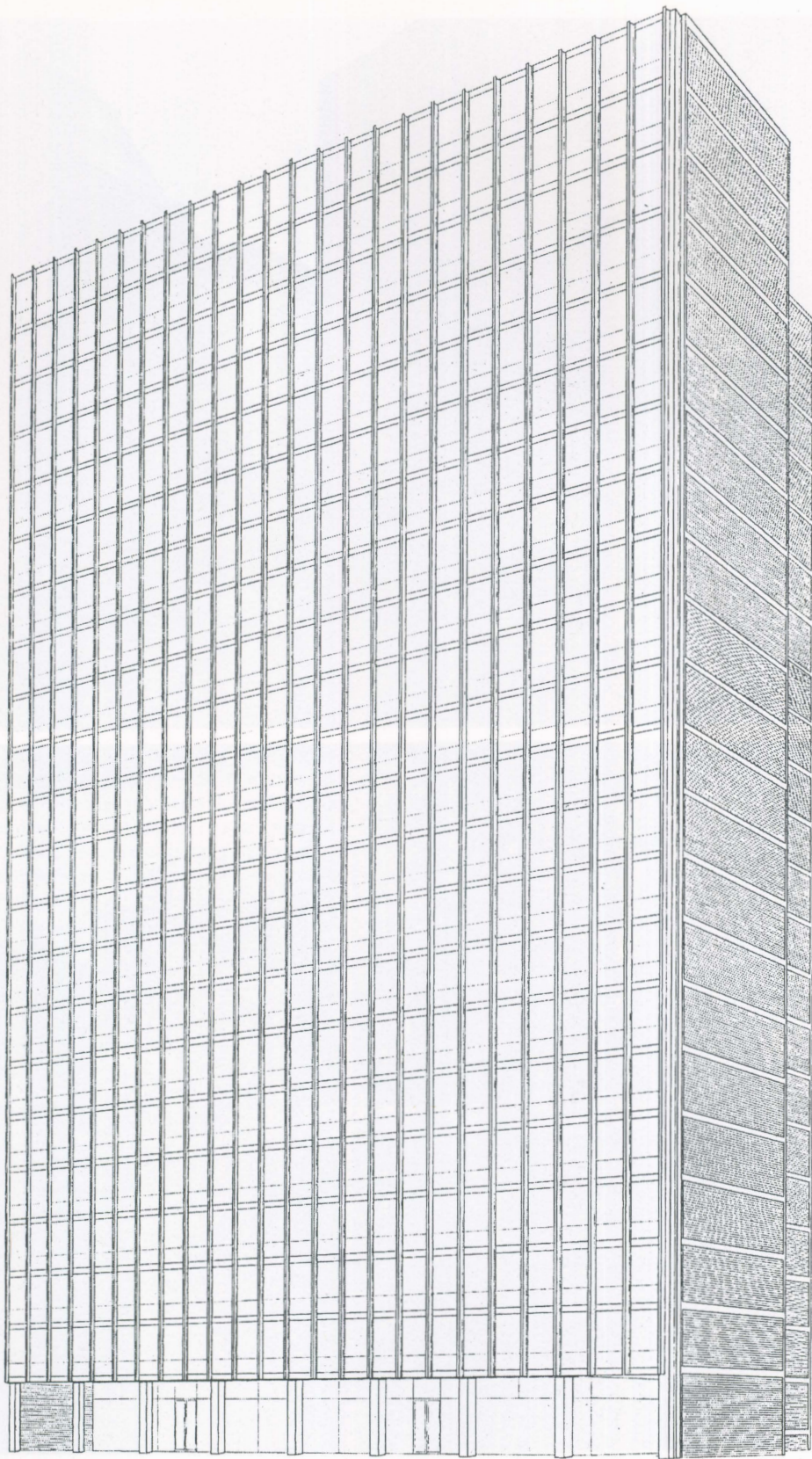
This is an adapted version of an article in: *(Un)common Places. De topografie van het anonieme in de foto's van Stephen Shore, Korrie Besems en Eugène Atget* (The topography of the anonymous in the photographs by Stephan Shore, Korrie Besems and Eugène Atget). Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, 1997.

Dit is een bewerkte versie van een tekst in: *(Un)common Places. De topografie van het anonieme in de foto's van Stephen Shore, Korrie Besems en Eugène Atget*. Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, 1997.

Literatuur / Literature

Liesbrock, Heinz (ed.), *Stephen Shore, Photographs 1973-1993*, Munich, 1994
 Nesbit, Molly, *Atget's Seven Albums*, New Haven / London, 1992





Mies van der Rohe, Promontory Apartments, Chicago, 1949