

ORDINARY
PEOPLE

ROB
HORNSTRA

Lannoo



LYNN BERGER

Een (on)gewoon medium

Het is 2003 en in een weeshuis in Chelyabinsk, Rusland, staat een jongetje boven aan de trap. Hij heeft O-beentjes en flapoortjes en zijn kleren doen denken aan het circus: talloze horizontale en verticale strepen in verschillende tinten rood en blauw. Zijn sokken zijn rood, schoenen draagt hij niet, en de knokkels van zijn linkerhand rusten tegen de in hoogglansgroen geschilderde muur. Niet ter ondersteuning, zo lijkt het, maar gewoon: om iets te doen te hebben.

(Altijd weer de vraag, wanneer je op de foto gaat: waar laat je je handen?)

Het jongetje heet Anton. Hij glimlacht verlegen. Zijn donkere ogen kijken nieuwsgierig naar de camera. We zijn nu twintig jaar verder, maar nog steeds kunnen wij hem zien.

*

Anton is een van de honderden 'gewone mensen' die Rob Hornstra de afgelopen twintig jaar heeft gefotografeerd. Niet rijk, niet beroemd, niet machtig – gewoon een jongetje in een weeshuis, dat toevallig in het trappenhuis stond toen een Nederlandse fotograaf een rondleiding kreeg van de directrice. Kind, camera, klik: de gewoonste zaak van de wereld.

De vraag is alleen: wat is gewoon?

*

'Je zou over fotografie kunnen zeggen wat Hegel zei over filosofie', schreef de Franse socioloog Pierre Bourdieu in 1965. 'Er is geen andere kunst of wetenschap die wordt onderworpen aan deze laagste vorm van minachting, de veronderstelling dat we haar zonder meer beheersen.'¹

Fotografie is een doodgewoon medium: iedereen

An (extra)ordinary medium

It is 2003 and a little boy stands at the top of the stairs in an orphanage in Chelyabinsk, Russia. He's bow-legged, has protruding ears, and his clothes conjure up the circus: countless horizontal and vertical stripes in different shades of red and blue. His socks are red, he's not wearing any shoes, and the knuckles of his left hand rest against a wall painted in high-gloss green. Not for support, it seems, but simply: to have something to do.

(There's always the question, when you're being photographed: what do you do with your hands?)

The boy's name is Anton. He smiles shyly. His dark eyes look curiously at the camera. Twenty years on, we can see him still.

*

Anton is one of hundreds of 'ordinary people' Rob Hornstra has photographed over the past twenty years. Not rich, not famous, not powerful – just a boy in an orphanage, who happened to be standing in the stairwell when a Dutch photographer was given a tour by the director. Child, camera, click: the most ordinary thing in the world.

The only question is, what is ordinary?

*

'One might say of photography what Hegel said of philosophy', French sociologist Pierre Bourdieu wrote in 1965. 'No other art or science is subjected to this last degree of scorn, to the

fotografeert, iedereen staat op de foto en fotografie is overal. Fotografie is zelfs zó gewoon dat we haar zelden nog zien voor wat zij is. Fotografie is zo alledaags dat we er doorgaans dwars doorheen kijken.²

Dat doen we al bijna tweehonderd jaar. De fotografie werd in 1839 geïntroduceerd, en hoewel lang niet iedereen in die begindagen kon fotograferen – daarvoor was het nog te moeilijk, bewerkelijk en duur –, werd het nieuwe medium direct gevierd om het democratisch karakter ervan en de toegankelijkheid voor de gewone man.

Een geschilderd portret was onbetaalbaar, maar poseren voor een daguerreotype of, later, een tintype of een carte de visite, dat kon bijna iedereen.

Ook bracht fotografie al wat exotisch, vreemd of ver weg was voor iedereen onder handbereik. Van de piramides in Egypte en de tempels in China tot de gletsjers in de Alpen: het maakte niet uit waar je woonde en het gaf niet hoe rijk je was, dankzij fotografie kon je het allemaal zien.³

Toen Eastman Kodak aan het eind van de 19de eeuw goedkope, eenvoudig te bedienen camera's op de markt bracht, werd naast poseren en kijken ook het *maken* van een foto een activiteit voor gewone mensen.⁴

En dan sprak fotografie ook nog eens een 'universele taal', zoals de Duitse fotograaf August Sander het formuleerde in 1931: in tegenstelling tot het gesproken en geschreven woord was de taal van fotografie niet aan landsgrenzen gebonden. Foto's waren begrijpelijk voor iedereen.⁵

Inmiddels weten we: wat we zien, wanneer we naar een foto kijken, hangt samen met onze voorkennis, de bijgevoegde informatie en de context. Voor mij verandert de lading van Rob Hornstra's portret van Anton bijvoorbeeld op het moment dat ik weet dat Anton in een weeshuis woont: de verf aan de muur wordt institutionele verf; zijn bonte outfit wordt een vrolijk contrast met zijn sombere situatie; dat zijn situatie somber is, is mijn eigen projectie.

Toch: meer dan schilder- of beeldhouwkunst, meer dan film en meer dan tekst lijkt fotografie nog altijd een gewone taal te spreken. De camera lijkt de dingen 'gewoon' weer te geven, precies zoals ze zijn.

Gewone mensen, vastgelegd door een gewoon medium: eenvoudiger wordt het niet.

*

Het paradoxale is alleen: zodra de camera gewone mensen vastlegt, houden ze op gewoon te zijn.

Kijk maar naar Zashrika van 17 en Edrese van 14, twee broers die Rob Hornstra in 2009 fotografeerde toen ze naast elkaar op een bank zaten in de Kodorivallei. Edrese hangt onderuit, zijn gezicht op standje 'kom-maar-op'; Zashrika zit wat rechter overeind en glimlacht vriendelijk. Allebei houden ze een vuurwapen vast.

supposition that we are masters of it without ado.¹

Photography is an ordinary medium: everyone takes photographs, everyone gets photographed and photography is everywhere. In fact, photography is so ordinary that we have a hard time seeing for what it is. Photography is so much a part of everyday life that we usually look right through it.²

We've been doing so for almost two hundred years. Photography was first introduced in 1839, and although the practice was quite exclusive at first – it was still too difficult, laborious and expensive for most – the new medium was immediately celebrated for its democratic nature and its accessibility to the common man.

After all, a painted portrait was unaffordable, but posing for a daguerreotype or, later, a tintype or a carte de visite was something almost anyone could do.

Photography also brought all things remote, rare, or otherwise inaccessible within reach of everyone. From the pyramids in Egypt and temples in China to the glaciers in the Alps: it didn't matter where you lived or how rich you were, thanks to photography you could see it all.³

When Eastman Kodak launched cheap, easy-to-use cameras in the late nineteenth century, *taking* a picture became an activity for ordinary people too, in addition to posing and looking.⁴

Finally, photography spoke a 'universal language', as German photographer August Sander put it in 1931: unlike the spoken and written word, the language of photography was not bound by national boundaries. Everyone could 'read' a photograph.⁵

By now we know: what we see, when we look at a photograph, is shaped by our prior knowledge and the context in which we see it. For me, for instance, the meaning of Rob Hornstra's portrait of Anton changes the moment I learn that Anton lives in an orphanage: the paint on the wall becomes institutional paint; his colourful outfit becomes a cheerful contrast to his bleak situation; that his is a bleak situation is my own projection.

And yet: more than painting or sculpture, more than film and more than text, photography still seems to speak an ordinary language. The camera seems to 'simply' record things, exactly as they are.

Ordinary people, captured by an ordinary medium: it doesn't get any simpler than that.

Of kijk naar die straatarme moeder van zes kinderen in Tbilisi, Georgië, die in 2007 met twee van haar kinderen op de rand van haar bed zat en huilde om haar eigen armoede en om de armoede van haar land.

En kijk naar de mengeling van gelatenheid en trots waarmee acht slachthuisarbeiders in 2019 in Sirvydai, Litouwen, poseerden voor een muur van aan hun achterpoten opgehangen, zachtroze varkensskarkassen.

De broers, de moeder en de slagers zijn gewone mensen, verwikkeld in min of meer gewone activiteiten. Ze vertegenwoordigen gewone levensfasen, levensfasen die we herkennen uit onze eigen papieren of digitale fotoalbums: van een nieuwsgierig kind op de trap gaan we naar een landerige tiener op de bank; van feestende, werkende en zorgende volwassenen gaan we naar ouderen aan een keukentafel of op een sterfbed.

Tegelijkertijd vertegenwoordigen ze óók ongewone – want unieke, aan plaats en tijd gebonden – gebeurtenissen. De overgang van communisme naar kapitalisme bijvoorbeeld. De inlijving van het ene land door het andere. Het sluiten van fabrieken en het verdwijnen van industrieën. Dat is niet gewoon; dat is groots en meeslepend.

En daarbij: hoe langer je naar deze mensen kijkt, hoe minder ‘gewoon’ ze worden.

Antons verschijning wordt steeds ontroerender, hoe meer ik hem bestudeer. De combinatie van kinderlijke onschuld en oorlogszuchtige dreiging die van Zashrika en Edrese uitgaat, brengt mij hoe langer hoe meer in verwarring. De manier waarop de mannen in het slachthuis afsteken tegen de dode dieren achter hen, en er tegelijkertijd in overvloeien, wordt steeds een beetje schokkender.

Zelfs de gewone levensloop waar de foto's in *Ordinary People* aan refereren – kind, tiener, volwassene, oudere – krijgt bij nader (nee, langer) inzien iets bevreemdends. Kijk maar hoe de gladde gezichten van kinderen langzaam overgaan in de bedrukte hoofden van volwassenen, en die bedrukte hoofden in de gelaten groeven van ouderen. Ik kan er eindeloos naar blijven kijken, en mijn verbazing wordt alleen maar groter.

*

Als er iets was waar fotografie vanaf het begin om werd bewonderd – naast toegankelijkheid en het spreken van een ‘universele taal’ – dan was dat het vermogen om het onzichtbare zichtbaar te maken. De camera legde vast wat voor het blote oog te ver, te klein of te snel was om waar te nemen, en zorgde ervoor dat we het konden zien. De precieze beweging van een paard in galop bijvoorbeeld, of de kraters op de maan.

Precies zo onthullen de foto's van Rob Hornstra ook iets wat we normaal niet zien. Namelijk hoe bijzonder ‘het gewone’ is. Hoe gewoon gewone mensen zijn. Hoe

But here's the paradox: as soon as the camera captures ordinary people, they cease to be ordinary.

Just look at 17-year-old Zashrika and 14-year-old Edrese, two brothers who Rob Hornstra photographed in 2009 as they sat on a sofa in the Kodori Valley. Edrese slouches as he casts a defiant gaze; Zashrika sits a little straighter and smiles kindly. Both boys are holding a rifle.

Or look at the impoverished mother of six in Tbilisi, Georgia, who in 2007 sat on the edge of her bed with two of her children, crying for her own poverty and the poverty of her country.

And look at the mixture of resignation and pride with which eight slaughterhouse workers posed in front of a wall of light pink pig carcasses strung up from their hind legs in Sirvydai, Lithuania, in 2019.

The brothers, the mother and the butchers are ordinary people, engaged in more or less ordinary activities. They represent ordinary phases of life, phases we recognise from our own paper or digital photo albums: from a curious child on the top of the stairs we move to a lanky teenager on the sofa; from partying, working, caring adults we turn to elderly people at a kitchen table – or on their deathbed.

At the same time, they also represent extraordinary events – extraordinary because they are unique, bound to a specific place and time. To the transition from communism to capitalism, for example. Or to the annexation of one country by another. To the closing of factories and the disappearance of industries. This is not ordinary; this is grand and wild.

What's more: the longer you look at these people, the less ‘ordinary’ they become.

Anton becomes ever more moving, the more I study him. The combination of childlike innocence and bellicose menace emanating from Zashrika and Edrese confuses me more and more. The way the men in the slaughterhouse stand out against carcasses behind them while simultaneously blending into them grows a little more jarring each time.

Even the ordinary course of life which the pictures in *Ordinary People* depict – child, teenager, adult, elder – becomes somewhat alienating on closer, no, longer inspection. Just look at the way the smooth faces of children slowly turn into the dejected heads of adults, and how those dejected heads evolve into the resigned furrows of the elderly. I can look at

groots en meeslepend het alledaagse kan zijn – als je het maar ziet.

Want het gewone verkruimelt, hoe langer je naar de foto's kijkt. En als fotografie ergens toe uitnodigt, dan is het wel tot lang kijken. Fotografie zet de tijd stil en bevriest mensen op een enkel moment, zodat we hen onbeschaamd en eindeloos kunnen bestuderen. Met fotografie kunnen we 'al wat vluchtig en tijdelijk is' fixeren, schreef fotografiepionier William Henry Fox Talbot al in 1839: 'Zo stevig dat het nooit meer kan veranderen.'⁶

Dat is wat Rob Hornstra heeft gedaan met Anton, Zashrika, Edrese en al die andere gewone mensen: hij zag hen en legde hen vast, als zoveel opgezette vlinders in een lijst.⁷

*

Het is 2003 en een oorlogsveteraan staat op een landje in Argayash, Rusland. Zijn gezicht zit vol rimpels, zijn haar is bijna verdwenen en hij draagt een jas vol decoraties. Zijn rug is krom, zijn benen staan uit elkaar en zijn rechterhand heeft hij om een waslijn geklemd. Niet om iets te doen te hebben, zo lijkt het, maar gewoon: voor balans.

De veteraan heet Ivanovitsj. Hij lacht een voorzichtig lachje. Zijn ogen twinkelen. We zijn nu twintig jaar verder; de kans is klein dat hij nog leeft, maar nog steeds kunnen wij hem zien.

Rob Hornstra heeft Ivanovitsj zo stevig gefixeerd, daar op dat landje in 2003, dat hij nooit meer kan veranderen. Tegelijkertijd zie ik, als ik naar Ivanovitsj kijk, ook alle eerdere versies van hem voor me. Of beter gezegd: ik stel me automatisch het lange leven voor dat aan dit bevroren moment vooraf is gegaan. De spelletjes die hij speelde als kind, de houdingen die hij zich aanmat als tiener, de dansvloeren waar hij danste als jonge man, de oorlog waarin hij vocht, de politieke omwentelingen die hij meemaakte. Ivanovitsj is bevroren, maar zodra je naar hem kijkt, begint hij te bewegen – achter- én vooruit in de tijd. Want we kunnen hem nog zien, maar we weten ook dat hij nu, op dit moment, waarschijnlijk niet meer leeft.

Net zoals we weten dat Anton niet meer boven aan de trap staat, dat hij de muur van het weeshuis waarschijnlijk al jaren niet heeft gevoeld en die gestreepte outfit met geen mogelijkheid meer past. Hij moet nu een volwassen man zijn.

Zashrika en Edrese hebben hun wapens neergelegd (of niet). De arme moeder op het bed heeft op een goed moment haar tranen gedroogd en haar kinderen bijeengeraapt, en is overgegaan tot de grootse en meeslepende orde van de dag (denken we). De slagers zijn naar huis gegaan (hopen we).

En zo verder, enzovoorts: fotografie zet de tijd stil, en herinnert ons daarmee aan het genadeloze verstrijken ervan.

them without end, my amazement only ever increasing.

*

If there was one thing photography was admired for from the get-go – besides being accessible and speaking a 'universal language' – it was its ability to make the invisible visible. The camera recorded what was too far, too small or too fast for the human eye to see and enabled us to look at it. The precise motion of a galloping horse, for example, or the craters on the Moon.

Rob Hornstra's photos, too, reveal something that's otherwise hard to see. They reveal how extraordinary the 'ordinary' really is. How extraordinary ordinary people are. How grand and wild the everyday can be – if you only see it.

For the ordinary crumbles, the longer you look at these photos. And if photography enables one thing, it is the act of looking for a long, long time. Photography stops time and freezes people in a single moment, allowing us to study them endlessly and without reserve. Thanks to photography, 'all that is fleeting and momentary' could now be 'fixed' forever, photography pioneer William Henry Fox Talbot wrote as early as 1839: 'so firmly as to be no more capable of change.'⁶

That is what Rob Hornstra has done with Anton, Zashrika, Edrese and all those other ordinary people: he saw them and captured them, like so many butterflies mounted in a frame.⁷

*

It is 2003 and a war veteran stands on a plot of land in Argayash, Russia. His face is full of wrinkles, his hair almost gone and he wears a coat heavy with decorations. His back is crooked, his legs stand well apart and his right hand is clasped around a clothesline. Not to have something to do, it seems, but simply: for balance.

The veteran's name is Ivanovich. He smiles a cautious smile. His eyes twinkle. Twenty years on, chances that he's still alive are slim, but still we can see him.

Rob Hornstra fixed Ivanovich so firmly, there on that grassy patch in 2003, that he is no more capable of change. And yet, when I look at Ivanovich, I also see all earlier versions of him. That is to say, I automatically imagine the long life that came before this frozen moment.

Fotografie is een ongewoon medium: het is een paradoxaal medium. Fotografie oogt eenvoudig en alledaags, maar blijkt oneindig gelaagd en complex. Zij bevriest de wereld en vertelt daarmee dat de wereld altijd in beweging is. Zij stopt mensen in een hokje – kind, tiener, volwassene, oudere – en laat zo zien dat iedereen een buitencategorie is. Fotografie legt het gewone vast en maakt het daarmee buitengewoon.

Kijk maar. Naar die flapoortjes, die kleertjes, de zwakke reflectie van dat handje in de verf op de muur. Naar die nagenoeg onzichtbare wenkbrauwen, die nieuwsgierige kraaloogetjes, die O-beentjes.

En kijk, en kijk, en blijf kijken. Naar die scheve glimlach. Die voeten die verdwijnen in het gras. Die vingers op die vis. Dat door oorlog vervormde gezicht. Die trots op dat kindergezicht. Die verveling, die extase. Die vermoeidheid, die energie. Die rijkdom, die armoede. Al dat opbouwen en weer afbreken. Al dat werk, al die alcohol, al die vreugde en al dat verdriet.

Ongelofelijk, niets gewoons aan: dat dit er ooit was, dat iemand het zag en dat wij nog altijd mogen meekijken.

The games he played as a child, the awkward postures when he was a teenager, the floors on which he danced as a young man, the war in which he fought, the political upheavals he witnessed. Ivanovich is frozen, but the moment you look at him he begins to move – backwards and forwards in time. For while we can still see him, we also know that right now, at this very moment, he's probably no longer alive.

Just as we know that Anton is no longer standing at the top of the stairs, that he probably hasn't felt the wall of the orphanage for years and that the striped outfit no longer fits him. He must be a grown man now.

Zashrika and Edrese have laid down their weapons (or not). The poor mother on the bed has at some point dried her tears and gathered her children, and moved on to the grand and wild order of the day (we think). The butchers have gone home (we hope).

And so on and so forth: photography stops time, and by doing so, it reminds us of time's merciless passing.

*

Photography is an extraordinary medium: it is paradoxical. Photography looks simple and mundane, but turns out to be infinitely layered and complex. It freezes the world, and in the process it tells us that the world is always in motion. It pigeonholes people – child, teenager, adult, elder – and shows us that everyone is an outsider. Photography captures the ordinary and thereby makes it extraordinary.

Just look. At those protruding ears, those little clothes, the faint reflection of that hand in the paint on the wall. At those almost invisible eyebrows, those curious beady eyes, those bowlegs.

And look, and look, and keep looking. At that crooked smile. Those feet disappearing in the grass. Those fingers on that fish. That face distorted by war. That child's face and the pride it shows. That boredom, that ecstasy. That weariness, that energy. That wealth, that poverty. All that building up and tearing down again. All that work, all that alcohol, all that joy and all that sorrow.

That all this once existed, that someone noticed it, and that we still get to look at it now. It is incredible. Nothing ordinary about it.

1. Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford University Press, 1990, p. 5.
 2. Het alledaagse 'wordt niet waargenomen, in de zin dat we er altijd langs kijken', schrijft de Franse filosoof Maurice Blanchot; we zien het alledaagse nooit voor het eerst, 'maar alleen opnieuw', in Maurice Blanchot, 'Everyday Speech', vertaald naar het Engels door Susan Hanson, in *Yale French Studies*, no. 73, 1987, p. 14.
 3. Zie Oliver Wendell Holmes, 'The Stereoscope and the Stereograph', in *The Atlantic*, juni 1859, voor een vroege en kenmerkende lofzang op de democratiserende werking van fotografie. Zie Kelly Wilder, *Photography and Science*, University of Chicago Press, 2009, voor een overzicht van de manier waarop fotografie werd ingezet om wetenschappelijke inzichten te verspreiden en kennis te democratiseren.
 4. Naast camera's en filmrolletjes bracht Kodak ook tal van handleidingen op de markt, waarin het bedrijf mensen uitlegde hoe en wat ze moesten fotograferen. Toeristen werd geadviseerd hun reizen vast te leggen; moeders moesten de verschillende mijlpalen van hun kinderen minutieus vastleggen, zodat niets verloren zou gaan. Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, University of Virginia Press, 2000.
 5. August Sander, 'From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language', trans. Anne Halley, in *Massachusetts Review* 19, no. 4, 1978, p. 678.
 6. William Henry Fox Talbot, 'The Art of Fixing a Shadow' (1839).
 7. Dat klinkt wat morbide, maar, zoals Roland Barthes schreef, uiteindelijk gaat elke foto over de dood, omdat elke foto de vergankelijkheid verbeeldt. En dan verandert iedere foto zijn subject ook nog eens in een object, voegde Barthes toe: een levend mens met dromen en verlangens en intenties wordt een afbeelding, iets om te bekijken, in te bladeren, voorbij te scrollen. Fotografie, schreef Barthes, 'produceert de dood terwijl zij het leven probeert vast te leggen'. Roland Barthes, *De lichtende kamer* (1988).
1. Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 5.
 2. The everyday is 'the unperceived, first in the sense that one has always looked past it', French philosopher Maurice Blanchot writes. It is 'what we never see for a first time, but only see again'. Maurice Blanchot, 'Everyday Speech', trans. Susan Hanson, *Yale French Studies* 73 (1987): 14.
 3. See Oliver Wendell Holmes, 'The Stereoscope and the Stereograph' (*The Atlantic*, June 1859) for an early and characteristic ode to photography's democratizing effect. See Kelly Wilder, *Photography and Science* (London: Reaktion Books, 2009) for an overview of the way in which photography was used to spread scientific insights and democratize knowledge.
 4. Besides cameras and rolls of film, Kodak also marketed countless manuals in which the company explained to people how and what to photograph. Tourists were advised to record their travels, mothers to carefully capture their children's various milestones so that nothing would be lost. Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000).
 5. August Sander, 'From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language', trans. Anne Halley, *Massachusetts Review* 19, no. 4 (1978): 678.
 6. William Henry Fox Talbot, 'On the Art of Fixing a Shadow' (1839).
 7. This sounds rather morbid but, as Roland Barthes wrote, ultimately every photograph is about death, because every photograph depicts transience. And every photograph turns its subject into an object, Barthes added. A living person with dreams and longings and intentions becomes an image, something to look at, browse in, scroll past. A photograph, Barthes wrote, is 'an image which produces Death while trying to preserve life'. Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 92.



YOUNG
At Home







YOUNG
At Home



