

Stephen Shore's laatste boek *The Nature of Photographs* legt op heldere wijze uit wat iets tot een foto maakt. College van de professor. Maar ook van een pionier en intrigerende fotograaf, die hoogstwaarschijnlijk het record *instant-success*-op-jonge-leeftijd in zijn vak vestigde. Een lesje door de lens kijken van Andy Warhol, Walker Evans en natuurlijk Shore zelf.

tekst: annemiek van grondel

Andy Warhol en
Lou Reed (uit: *The
Velvet Years*)

stephen shore: op afstand in opstand



Weinig fotografen zullen zo jong zo'n vliegende start hebben gekend als Stephen Shore. Herstel: geen enkele. Wie kan zeggen dat zijn werk is aangekocht door het MOMA toen hij pas veertien jaar oud was? Dat hij met zeventien de huisfotograaf van Andy Warhols Factory werd? Of dat hij met een van zijn eerste fotoseries een overzichtstentoonstelling in het MET kreeg aangeboden? Stephen Shore lijkt het de normaalste zaak van de wereld te vinden. Maar hij kan ook prat gaan op een vroege, uiterst accurate voorbereiding. Op zijn zesde verjaardag kreeg de kleine Shore van een oom een dokpakket. Hij ging voortvarend aan de slag. 'Mijn oom raadde dat ik door mijn interesse in scheikunde knutselen in een donkere kamer wel leuk zou vinden. Hij had gelijk.' Het heeft vruchten afgeworpen. Nu, 54 jaar later, woont Stephen Shore in een riant optrekje *upstate* New York, en bezit daarnaast een pied-à-terre in het rijkere deel van de stad. Omdat hij al 25 jaar fotografie doceert op de afdeling Kunst van het aloude Bard College (grappig genoeg ooit St. Stephen's College geheten) bezoekt hij dit appartement, waar ook het interview plaatsvindt, elke week. Eens in de zoveel tijd reist hij de wereld af om lezingen of gastcolleges te geven. Of vertoef, zoals laatst, in Londen om met uitgeverij Phaidon over nieuwe boeken te delibereren. En een bezoek te brengen aan een productie-maatschappij, het beroemde Partizan, dat de

commercialregisseur in Shore gaat vertegenwoordigen. Het is een logisch uitvloeisel van allereerst de gave voor het meeslepend tot uitdrukking brengen van zijn verbeeldingskracht, maar ook van zijn talent om goede contacten te leggen. Want voortvarend was Shore niet alleen in het fotograferen van de wereld om hem heen en het ontwikkelen en afdrucken van het resultaat. Ook het verdiepen van zijn zakelijke netwerk ging hem al vroeg uitstekend af. Zo stapte hij als veertienjarige brutaalweg af op de toenmalige conservator van het Museum of Modern Art, de wereldberoemde fotograaf Edward Steichen, en vroeg moedig diens mening over zijn foto's. Shore interrumpeert: 'Moedig, moedig. noem het gerust naïef. Het kwam gewoonweg niet in me op dat de man wel eens onbenaderbaar zou kunnen zijn. Maar waarschijnlijk had hij als ik dertig was geweest, niet eens de moeite genomen met me te spreken.' Hoe het ook zij, wonderwel nam Steichen niet alleen ruim de tijd om naar Shore's werk te kijken, ook kocht hij drie foto's aan voor de collectie van het museum. Behalve dat de nieuwsgierigheid naar het werk van het jonge talent Shore groeit, rijst de vraag of de lijnen toen korter waren dan nu. 'Er waren minder fotografen in die tijd', erkent Shore bescheiden. 'Een aantal jaren later kreeg ik een telefoontje van een andere MOMA-curator, die zei: "Je herinnert je dit

vast niet meer, maar in de tijd dat jij je foto's aan Steichen verkocht, was het ons beleid dat kunstenaars een vragenlijst moesten invullen. Een van de vragen luidde: Wat is jouw filosofie? En jouw antwoord was: Ik heb nog geen filosofie ontwikkeld. Ik ben pas veertien.'" Hij barst uit in een charmant gegiechel.

.....gevoeligheid

Walker Evans' boek *Photographs*, dat Shore te zien kreeg op tienjarige leeftijd, was van grote invloed op de jonge fotograaf. Shore: 'Het was niet alleen het eerste fotoboek dat ik bezat, maar als ik er nu op terugkijk bedenk ik me hoe bevoorrecht ik was dat mij juist dat boek werd gegeven. Als er maar één fotograaf is die als grote inspiratiebron heeft gediend, is het Evans. Er zit iets specifiek in zijn gevoeligheid van kijken, waar ik me vertrouwd mee voel. Ik heb niet alleen veel van hem geleerd, maar ik voel een soort verwantschap met zijn fotografie. Een klassieke, wat ingehouden benadering.'

'De eerste fotografiedirecteur van het MOMA, de voorganger van Steichen, was Beaumont Newhall. In diens boek *The History of Photography* had hij het over vier richtingen waarin de fotografie zich scheen te bewegen: de documentairefotografie, *straight photography*, de formalistische foto en het equivalent. Een documentairefoto reageert op een maatschappelijke situatie of gebeurtenis, een *straight photograph* richt zich op de



Clovis, New Mexico, juni 1972 (uit: *American Surfaces*)



camera-eigenschappen en het printproces, en is een zelfbewust kunstwerk dat in essentie wil zeggen: kijk naar dit stuk papier, dit vraagt uw aandacht. De formalistische foto verkent de formele aard van het medium, ofwel de structurele kwaliteiten van het beeld zoals grootte, compositie, kleur en contrast. En als omschrijving van *the equivalent photo* ten slotte leent Newhall een term van Steiglitz: "The image that stands for the picture that stands for the psychological or emotional state". Ik heb moeite met een dergelijke ontleding van de aard van fotografie, omdat een voor mij pas echt interessante foto minstens twee of drie, of liefst alle vier deze eigenschappen heeft. En daar streef ik ook naar. Maar soms benadruk ik de ene meer dan de andere.'

.....the factory

Midden jaren zestig was er een rebelse aardverschuiving gaande in de hele wereld, met New York als een van de toonaangevende culturele centra. Ook bij de 17-jarige Shore broeide er onderhuids iets wat hij onmogelijk kon negeren. In plaats van braaf naar school te gaan vond de vroege adolescent het interessanter om naar klassieke muziek te luisteren, dus regelde hij een baantje bij een klassiek orkest, dat hij

fotografeerde bij hun repetities en uitvoeringen. Daarnaast zoog hij alles in zich op wat met film en vooral de geschiedenis van film te maken had. Shore: 'In die dagen had New York zo'n vier bioscopen die doorlopende oude films vertoonden. Sommige waren gespecialiseerd in oude Amerikaanse films, andere in kunstfilms en Europese Nouvelle Vague. Ik zwelgde erin, zag er meerdere per dag. Omdat ik daarnaast ook nog veel vrij werk maakte, bleef er niet veel tijd over voor school. Mijn ouders en de leraren? Die hadden allang gecapituleerd. Dat jaar werd mijn eerste eigen 16mm-film, *Elevator*, vertoond in de experimentele undergroundbioscoop Filmmaker's Cinematheque, op dezelfde avond als een film van Andy Warhol, getiteld *The Life of Anita Castro*. Na afloop werd ik aan Warhol voorgesteld en maakte ik van de gelegenheid gebruik te informeren of ik hem en zijn entourage mocht fotograferen in The Factory. En toen ik eenmaal had geroken aan de sfeer die daar hing, was ik verkocht. Het was zo fascinerend, dat ik het me het niet meer kon veroorloven de schijn van leerling op te houden. Dus vroeg ik mijn ouders om van school af te mogen gaan.' Hij glimlacht. 'Alles was opeens zo anders! De keuze om weinig boeiende schoollessen

te volgen of nieuwe, opwindende dingen te leren bij The Factory, was een eenvoudige. En je kon daar alles dragen. Soms droeg ik een pak, dan weer verscheen ik in T-shirt. Een ongekende vrijheid voor een schooljongen die gewend was aan zijn schooluniform, bestaande uit een nette pantalon, blazer en wit overhemd met stropdas. Soms vragen mensen mij over de wilde feesten en de sex en drugs in The Factory. Ach, het was niet een en al Sodom en Gomorra. Andy kwam daar gewoon elke dag werken, al begon hij dan niet altijd correct om negen uur. En ja, het was wild, artistiek, opwindend, anders. Ik ontmoette excentrieke mensen. De meest flamboyante figuur was ongetwijfeld Undine, een briljante, geestige, uitbundige methamfetamine-junk.' 'Omdat Warhols films waren gebaseerd op improvisatie, had hij mensen nodig die hem continu omringden en hem inspiratie gaven. Spontane, creatieve, impulsieve en extraverte mensen. Die hem entertainden. Richt er een camera op en er gebeurde wat. Weer *15 minutes of fame*. Maar het waren grotendeels ook mensen die om hem heengingen in de hoop dat hij hen die avond naar interessante feesten, openingen en bijeenkomsten zou meetrokken. En die zaten dan de hele dag op de bank. Zo interessant was het dus niet altijd. Ik hielp

Coronado Street, Los Angeles, California, 21 juli 1975 (uit: *Uncommon Places*)



Presidio, Texas, 21 februari, 1975 (uit: *Uncommon Places*)

met het opzetten van de filmapparatuur en het voorbereiden van de Velvet Underground-optredens. Het was uniek en leerzaam dat ik een kunstenaar daadwerkelijk aan het werk zag en mocht observeren. Ik werd voor het eerst blootgesteld aan een authentiek esthetisch denkproces. Warhol had een soort bewonderenswaardig afstandelijke manier van dingen benaderen.'

.....kleurenpionier

Andy Warhol leerde Shore om in series te werken, en het verbinden van wat men "hoge cultuur" met "de cultuur van alledag" zou kunnen noemen. Shore: 'In 1971 experimenteerde ik met drie dingen die raakten aan *vernacular photography* - ofwel fotografie van amateur- of onbekende fotografen met alledaagse onderwerpen als uitgangspunt. Ik liet tien ansichtkaarten van Amarillo, Texas, uitgeven en stelde daarnaast een expositie samen van gevonden beelden: politiefoto's, snapshots, ansichtkaarten en pornoprints in collagevorm. Ten slotte maakte ik een serie snapshots met een plastic camera in de vorm van Mickey Mouse, genaamd de *Mick-o-matic*, die nu in het Getty Museum werkt als Hoofd Fotografie, zag er wel iets in en kocht de hele expositie op.'

reis die Shore in 1972 ondernam met een vriend. Doel: Amarillo, Texas. Een openbaring hoe het leven in Amerika kon zijn voor iemand die nog nooit verder dan New York was geweest. Later dat jaar keerde hij in zijn eentje terug, gewapend met een Rollei 35, en maakte als een soort toerist met een onverbiddelijk oog recht-voor-zijn-raapfoto's, in kleur, van alle plaatsen die hij bezocht, hotelkamers waarin hij verbleef, maaltijden die hij nuttigde en de bonte variëteit van mensen die hij ontmoette. Met deze dagboekachtige registratie kreeg hij prompt een expositie in de New-Yorkse Light Gallery.

Het werk was drie rijen hoog tentoongesteld, als kleine Kodak-snapshots, en zonder lijst. Revolutionair in die tijd, omdat het liet zien dat kleurenfotografie ook kunst kon zijn. In de vroege jaren zeventig werkten slechts enkele fotografen in kleur, waaronder William Eggleston, William Christenberry, en de Italiaan Luizi Ghirri. Shore was de eerste die ermee exposeerde. 'American Surfaces werd destijds allerminst goed ontvangen, of in het gunstigste geval waren de reacties wisselend', vertelt de fotograaf. 'Een curator van het MET, die nu in het Getty Museum werkt als Hoofd Fotografie, zag er wel iets in en kocht de hele expositie op.'

Pas jaren later kreeg het werk positieve aandacht en werd Shore door zijn American Surfaces en het op hetzelfde principe gebaseerde boek *Uncommon Places*, dat precies tien jaar later verscheen en wel goede recensies kreeg, gezien als wegbereider voor fotografen als Martin Parr, Joel Sternfeld, Andreas Gursky, Thomas Struth en Nan Goldin. Eind jaren zestig, begin jaren zeventig mochten de opvattingen over onder meer kunst wel heel vrij zijn, in de kunstfotografie zag men alles nog in zwart-wit. Shore: 'Op een bepaalde manier schond American Surfaces op brute manier de conventies van wat fotografie zou moeten zijn. Men keek neer op het feit dat de foto's niet zelf waren afgedrukt. En de niet eens ingelijste prints waren, godbetert, van Kodak!'

Nu denkt de fotokritiek daar anders over. Dat een op het alledaagse leven toegespitste onderwerpskeuze geenszins saai hoeft te zijn, bewijst het materiaal van American Surfaces, veilig opgeborgen in de MET-archieven en in 2005 in boekvorm uitgegeven door Phaidon Press. Shore. 'Hoezo alledaags? Er is ook een beeld van een schilderijtje in iemands woning met het landschap van Alaska.' Met twinkende ogen: 'Dat was hetzelfde huis dat een Louis XIV-toilet in de collectie had. Lees: een



AA105, 2004 (print-on-demand-autobox)

in een Lodewijk de Veertiende-stoel verborgen wc-bril. Het was niet zo dat ik me beperkte tot het fotograferen van mijn maaltijden in sjofele *diners* of dure restaurants en het doucheputje van mijn hotelkamer. En de mensen die voor mijn lens kwamen varieerden van een serveerster in Missouri tot de hoofdredacteur van The New Yorker.'

.....in de contramine

Shore was slechts 23 jaar toen zijn eerste tentoonstelling in een belangrijk museum een feit was. Sterker nog: het eerste in het Metropolitan Museum van een nog levende fotograaf. Getoond werden conceptuele, opvolgende series. 'Eentje waar ik in New York op 6th Avenue vanaf 42nd Street naar boven loop en een foto bij het begin van elk huizenblok aan dezelfde zijde van de straat neem', vertelt hij. 'Je ziet progressie terwijl ik noordwaarts loop. Zo ontstaat een lineaire voorstelling. In een andere sequentie, van een Texaanse ranch, zijn de beelden niet op locatie maar op tijd gerangschikt. Daarin zitten diverse mensen in verschillende posities op een en dezelfde stoel of staan ernaast, met voortjagende wolkenluchten erboven. Doel van mijn experiment was om niet door de "psychologische lens van mijn invloeden" te worden beperkt. Maar het werkte niet helemaal. Eigenlijk wilde ik een foto nemen die natuurlijk en authentiek voelde, zonder iets aan mezelf te moeten opleggen. Dat is deels ook de opzet van American Surfaces: een foto te nemen die natuurlijk lijkt, alsof je naar iets kijkt. Terwijl je verder probeert te gaan dan wat de visuele conventies zijn bij het in een plaatje persen van hoe de wereld eruitziet.'

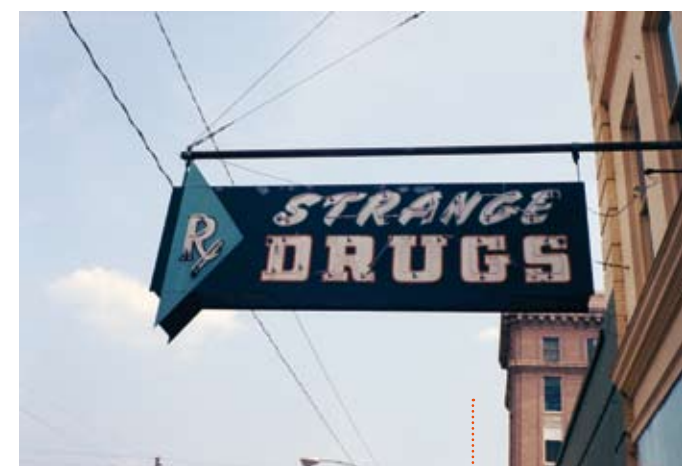
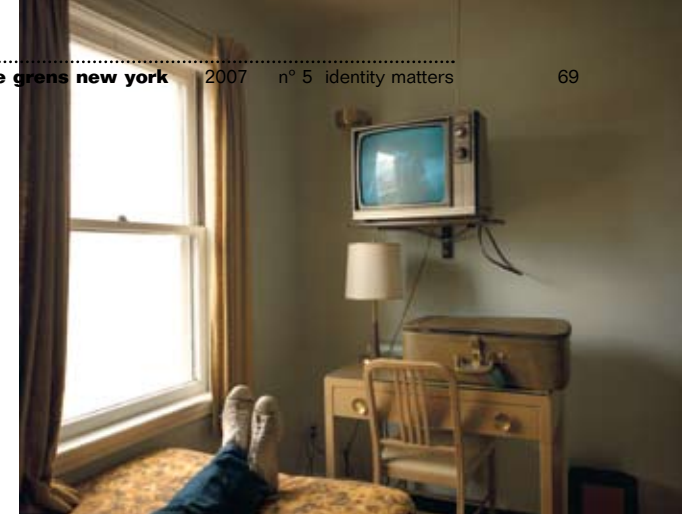
Nadat Shore in de jaren tachtig voornamelijk natuurlandschappen in kleur fotografeerde, gooide hij het decennium erop het roer om. Hij zag zichzelf niet zijn hele leven projecten als *Uncommon Places* maken en vond dat hij na twintig jaar kleur toe was aan verandering. Dus ging de fotograaf in de contramine - want bijna iedereen werkte inmiddels in kleur - door zich de daaropvolgende tien jaar te beperken tot zwart-wit. In de prachtige Adirondack Mountains in de staat New York, waar hij een huisje had gekocht, ging Shore de bossen in en nam foto's van hoge rotsfor-

maties en bomen. Die zijn gepubliceerd in het boek *Essex County*. Dat de invloedrijke kleurenfotograaf in zwart-wit ging werken om zijn horizon te verbreden, had als gevolg dat niemand zijn werk meer het specifieke Shore-stempel kon geven. De reacties op *Essex County* waren veelbetekend: die bleven uit.

'Er is niet veel over geschreven', zegt Shore schouderophalend. 'Of me dat wat kan schelen?' Hij pauzeert even en en zegt dan droog: 'Kijk, als ze goede kritieken schrijven vind ik dat altijd van een groot inzicht getuigen. Als ze mijn werk negeren of afkraken, hebben ze er niets van begrepen.'

.....the nature of photographs

De laatste drie jaar houdt Shore zich, naast incidentele commerciële klussen, voornamelijk bezig met het maken van kleine kunstboekjes, ontwikkeld met *print on demand*-techniek. 'Waar ik ga, fotografeer ik. Sommige printers hebben de mogelijkheid om direct gedrukte boeken te printen. Ik zie elk boek als één kunstwerk. Terwijl ik fotografeer, denk ik bij het nemen van elke foto aan hoe ze aan elkaar moeten relateren in het boek.' Onlangs verscheen de enigszins herziene heruitgave van zijn uit 1998 stammende boek *The Nature of Photographs*. Dit boek verklaart aan de hand van foto's van anderen, wat iets tot een foto maakt. Shore: 'Dit boek is een uitvloeisel van mijn lessen *Fotografisch kijken*. Het is gebaseerd op de idee, dat een goede fotograaf aan twee voorwaarden moet voldoen. Allereerst: interesse hebben in percepties, of het nu gaat over kunst, fotografie of over de wereld in het algemeen. Maar ook een begrip hebben van hoe de wereld voor de camera wordt getransformeerd tot een foto. En dan gaat het hier meer om visuele techniek dan om mechanische of technische vakkundigheid. Daarvoor moet je over formele kwaliteiten beschikken. Noem het de grammatica van fotografie. Ter vergelijking: als je prachtige inzichten hebt maar geen kennis van grammatica en taal, kun je je niet op intelligente wijze uitdrukken. Evenzo moet je als fotograaf inzicht hebben in de grammatica van fotografie. Dat is een voorwaarde om visueel goed te kunnen communiceren.'



Van boven naar beneden:

Room 125, West Bank Motel, Idaho Falls, Idaho, 18 juli 1973 (uit: *Uncommon Places*)

Dayton, Ohio, augustus 1972 (uit: *American Surfaces*)

Macon, Georgia, juni 1972 (uit: *American Surfaces*)

..... Selecte bibliografie

The Velvet Years, Andy Warhol's Factory, 1965-1967 (Moderna Museet, 1968 en *Thunder's Mouth*, 1995)
Uncommon Places (Aperture, 1982)
Uncommon Places: 50 Unpublished Photographs 1973-1978 (Conrads/Mennour, 2002)
Uncommon Places: The Complete Works (Aperture, 2004)
The Gardens At Giverny (Aperture, 1983)
Stephen Shore: Photographs 1973-1993 (Schirmer/Mosel, 1995)
American Surfaces (Schirmer/Mosel, 1999 en Phaidon Press, 2005)
Essex County (Nazraeli Press, 2003)
The Nature of Photographs (John Hopkins University Press, 1998 en Phaidon Press, 2007)