

Kodak Girls

Di fronte agli imponenti cambiamenti della città e della pratica fotografica di questi anni non è sufficiente concentrarsi unicamente sull'opera di singoli artisti, per quanto essi appaiano illustrativi e, con le loro profonde differenze, ci aiutino a mappare le eterogenee possibilità di utilizzo del mezzo. La fotografia è anche una pratica sociale di portata amplissima (e questo costituiva, fino a qualche decennio fa, una differenza sostanziale rispetto alle immagini in movimento). Non si capirebbe granché dell'importanza della fotografia per la metropoli contemporanea senza tenere conto che essa diventa, a cavallo tra Ottocento e Novecento, un terreno di conquista aperto agli obiettivi di tutti, non solo di giornalisti riformisti o di alto borghesi dalle aspirazioni artistiche. In questo senso, non bisogna nemmeno lasciarsi ingannare dal fatto che in certi ambienti culturali *upper class* si tenda (e si riesca) a spostare l'enfasi del discorso metropolitano dal livello strada alle cime dei grattacieli: la città rimane infatti un universo brulicante ed attivo quanto mai anche a livello strada.

A partire dal 1888, con la commercializzazione della prima macchina a mano da parte della Kodak di George Eastman, la fotografia inizia a diventare un'attività di massa, un processo definitivamente sancito dodici anni dopo grazie alla Kodak Brownie che, oltre ad essere ancora più semplice da usare rispetto ai modelli precedenti, costava l'incredibile prezzo di un dollaro. Nasce così la fotografia come la concepiamo noi oggi: non più un evento raro, legato ad un rituale per il quale ci si doveva rifare a qualche professionista, ma attività pressoché quotidiana alla portata della maggior parte delle tasche ed oggetto producibile e fruibile (quasi) in autonomia.

Gli attacchi che gli *amateurs* tradizionali non mancarono di muovere a questa nuova orda di *snapshooters* consistevano nell'accusa di provocare un dannoso scompiglio con il loro approccio disordinato al mondo che si trovavano davanti, quasi che i loro continui scatti compulsivi potessero alterare l'intero ordine delle cose. Invece di scattare con cognizione di causa, riflettendo sul modo migliore di cogliere la bellezza della scena, i nuovi patiti della fotografia istantanea sembravano in effetti interessati soprattutto a registrare la propria presenza. Si tratta di un discorso all'interno del quale la cui componente di *gender* non può in alcun modo essere sottovalutata: la nuova pratica fotografica veniva associata all'emotività e all'impulsività, a loro volta interpretate come caratteristiche tipiche ed intrinseche del femminile. Come ha dimostrato Andreas Huyssen¹ le innovazioni della cultura di massa, anche perché si legavano alla crescente emancipazione femminile, venivano spesso messe in relazione, da parte dell'*establishment* culturale dell'epoca, con

¹ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

un “disordine” ed una tendenza ad “appetire”, tipicamente femminili. In effetti tali caratteri simboleggiano “in nuce” l’essenza stessa del consumismo che continuamente “appetisce” cose nuove, nuovi possessi e costruisce un rapporto con la realtà più improntato all’emotività che alla riflessione.

Fu d’altronde la stessa Kodak a coltivare attivamente l’associazione tra i suoi prodotti ed il mondo femminile, lavorando sin da subito attraverso campagne di marketing incentrate sulla figura della Kodak Girl: non si trattò soltanto di sostenere che i nuovi apparecchi erano talmente facili da usare che perfino una donna poteva essere capace di adoperarli (sottotesto che pure era senz’altro presente), ma di una strategia a più ampio raggio, e dagli effetti emancipativi ben più importanti. La Kodak Girl si presentava infatti come donna giovane, dinamica, attiva, che portava ovunque il suo apparecchio e diventava l’epitome di una nuova concezione della femminilità, che si emancipava nettamente dagli schemi vittoriani. Giocosa, sicura di sé e avventurosa, la Kodak Girl rimane il volto della fotografia per tutto il periodo antecedente alla I Guerra Mondiale, al centro di un discorso che proponeva e promuoveva la possibilità femminile di superare la segregazione degli spazi, impadronendosi anche dello spazio urbano grazie alla sua macchina fotografica.

If it isn't an Eastman, it isn't a Kodak.



Anywhere—everywhere

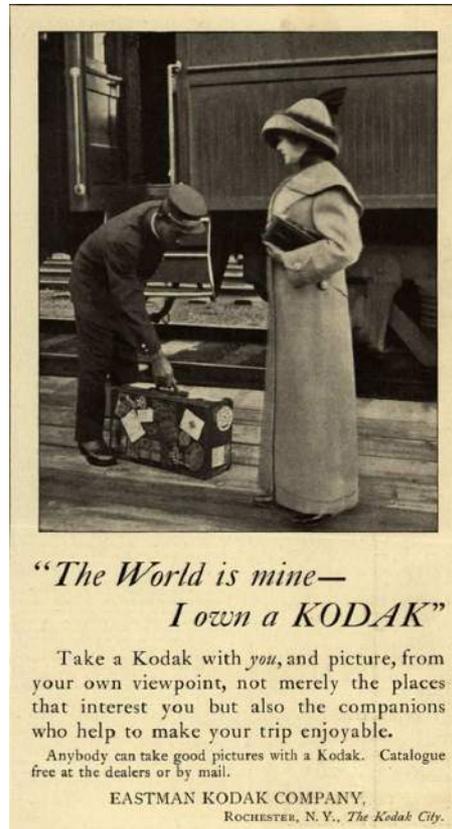
KODAK

Indoors or out, on your travels or at home, Kodak is at your service. And it means photography with the bother left out.

Ask for the March number of "KODAKERY" the little magazine that we send free, for one year, to all present Kodak purchasers. It tells how, by very simple means, you can make charming and novel silhouettes with your Kodak. It will be sent without charge.

EASTMAN KODAK CO., ROCHESTER, N. Y., *The Kodak City.*

In generale, la Kodak promosse un approccio alla fotografia basato su alcuni slogan di rara efficacia icastica che puntavano sulla assoluta a-problematicità del processo (“You press the button, we do the rest”) e sulla possibilità della fotografia di garantire un vero e proprio possesso del mondo (“The World is Mine – I Own a Kodak”).



Centrale per questo processo di appropriazione fu d'altronde anche la particolare forza del rapporto che poteva crearsi nel contesto newyorchese, ed in generale americano, tra lo sviluppo fotografico e quello urbano. Ciò che è peculiare a proposito di questo contesto è esattamente il tempismo con cui la città diventa centrale nell'immaginario culturale: la metropoli infatti non aveva assunto un significato ulteriore rispetto alla mera concentrazione urbana fino alla fine del XIX secolo, proprio in corrispondenza con l'introduzione della macchina fotografica a mano e del cinema. “Prima di allora le città erano senz'altro presenti in America, ma non si presentavano come costrutti unici. La città non divenne un concetto leggibile finché non incorporò i mezzi della sua rappresentazione nella propria forma”². Amorfa e disordinata, la città stessa aveva bisogno dello sguardo dei nuovi media di allora per guardare a sé stessa. Come scrive William Taylor “New York era tanto importante per la fotografia quanto la fotografia era importante per New York”³. La nascente metropoli americana ed i media foto- e cinemato-grafico si fondavano reciprocamente.

² Eric Gordon, *The Urban Spectator: American Concept Cities from Kodak to Google*, Lebanon (NH), Dartmouth College Press, 2010, p. 3

³ Taylor, *New York*, cit., p. 30.

Alice Austen: agli albori della *Street Photography*.

In questa fase della fotografia urbana, molti nuovi fotografi stavano entrando nell'arena, liberi sia dalle limitazioni di modelli professionali che dalla lealtà nei confronti di ideologie di riforma, ma non per questo soggetti ad una mentalità acquisitiva che gli impedisca di cogliere la realtà in modo complesso. Si veda ad esempio il caso di Elizabeth Alice Austen, più nota semplicemente come Alice Austen (1866-1952), la cui importanza paradigmatica non va sottostimata. Austen era nata e cresciuta a Staten Island. Come molti newyorchesi abbienti gli Austen risiedevano in una casa suburbana sull'isola, immersa nel verde, il cui nome, *Clear Comfort*, non potrebbe essere più eloquente. Trascorsa l'infanzia lontana dal trambusto e dai pericoli di Manhattan, Austen ricevette la prima macchina fotografica all'età di dieci anni in regalo da uno zio, e la fotografia divenne subito per lei una vera e propria ossessione.

Austen fu attiva soprattutto tra il 1892 e il 1901 e la maggior parte dei suoi lavori appartiene al genere della fotografia familiare, come è evidente dagli esempi qui di seguito:



Zii e cugini Austen sulla spiaggia, Bay Head at Barnegat Bay, NJ, 25 agosto 1892, 5.35 p.m.



Serata tra amici a Clear Comfort



Alice Austen intenta a fotografare seduta sulla staccionata

Ma, oltre che ai propri parenti ed amici, Austen era interessata a tutto ciò che aveva davanti. Poco a sud di *Clear Comfort* venne costruito nei primi anni '90 un centro di accoglienza per gli immigrati in arrivo dall'estero: siccome lo spazio ad Ellis Island non bastava più, due piccole isole immediatamente di fronte a Staten Island, poco più a sud di *Clear Comfort*, furono ampliate ed unite con un terrapieno, fino a formare Quarantine Island. Gli scatti di Austen in questo contesto dimostrano un interesse ed un'apertura verso l'esterno che troverà ampiamente sfogo negli anni successivi.



Immigrati e poliziotti a Quarantine Island, 1892/93

Nel 1894 infatti, all'età di ventotto anni, Austen iniziò a fare delle spedizioni a Manhattan allo scopo di fotografare il bizzarro mondo e le strane creature della grande città. Non è chiaro il perché di questo cambiamento tanto repentino di soggetto, ma prove archivistiche sembrano indicare la possibilità che una delle cause scatenanti fosse il contatto con il lavoro di Jacob Riis.

Il lavoro di Austen mostra un atteggiamento raffinato e sottile nei confronti del mondo fotografato. Austen infatti, pur partita alla ricerca delle tipologie urbane, fu presto capace di fare qualcosa che né Riis né Stieglitz (per citare solo i fotografi che abbiamo analizzato) erano stati veramente capaci di fare: entrare in contatto con le persone che fotografava. Il risultato fu “una

forma di fotografia sempre più simpatetica e comunitaria”⁴. Austen non mancò di pubblicare le sue immagini, editandone nel 1897 una selezione per i tipi della Albertype Company intitolata *Street Types of New York City*. Nonostante il titolo mostrasse analogie con esperienze precedenti, da quella di John Thomson in Inghilterra a quella di Sigmund Krausz a Chicago, la sostanza delle fotografie se ne distaccava profondamente: innanzitutto perché Austen non fotografava i “tipi urbani” su sfondi grigi e mettendoli fortemente in posa: il fatto che nelle foto di Austen le persone non vengano isolate dal loro habitat è centrale per l’effetto che queste fotografie sortiscono. Anziché cercare di compiere una tassonomia stereotipa della popolazione urbana, Austen evita di manipolare o giudicare i propri soggetti, creando con loro uno spazio potenziale di interazione che trova poi un rispecchiamento nel contatto che si riesce a creare tra il soggetto stesso e noi che lo guardiamo.



Ad esempio, spesso Austen per fotografare i propri soggetti si abbassa, inginocchiandosi per rendere il proprio soggetto vagamente monumentale. Non importa che queste immagini siano evidentemente posate, non è questo il punto: esse però trasudano un reale interesse ed un rispetto

⁴ Peter Bacon Hales, *Silver cities: photographing American urbanization, 1839-1939*, University of New Mexico Press, 2005, pp. 366-367

per le figure ritratte; anche quando le posture sono evidentemente tipiche (nel senso di caratteristiche di una professione), i personaggi non appaiono rigidi o impacciati di fronte allo sguardo di Austen; anzi, il loro posare aggiunge una qualità positiva alla fotografia, un'ulteriore capacità di restituire l'interazione, la negoziazione creatasi tra fotografa e soggetto. L'immagine dello strillone (nella pagina precedente) ad esempio è da questo punto di vista un piccolo capolavoro: la posizione ribassata di Austen inserisce perfettamente il ragazzino nello spazio urbano, senza per questo far percepire che egli sia schiacciato dall'ambiente circostante; tutt'altro: grazie alla sua posizione, la fotografa può infatti includere nell'immagine anche l'ombra del soggetto, così che l'effetto complessivo è quello di un ulteriore ancoraggio del personaggio all'interno dello spazio.

In parte tutto ciò deve essere frutto del particolare talento di Austen, della sua capacità di far comprendere a queste persone il valore del proprio lavoro e il rispetto che lei nutriva per loro (si vedano gli altri esempi in chiusura). Non si può non pensare che ciò sia dovuto in buona parte anche al fatto che Austen fosse una donna: non per forza nel senso che la fotografa fosse maggiormente in grado di entrare in relazione con i propri soggetti, il che sarebbe a sua volta un cliché, ma nel senso che Austen partecipava evidentemente alla percezione generale di una città aperta e disponibile, visibile e visualizzabile, in cui il soggetto femminile poteva muoversi liberamente, curiosare, e sperimentare una libertà prima sconosciuta. La città diveniva così l'oggetto di una celebrazione partecipata: le sue immagini non sono pittoresche perché Austen entra in contatto con questo mondo e, come dice Peter Bacon Hales “la sua può ben essere definita il primo esempio di *Street Photography* americana, precursore di un secolo e più di osservatori con la macchina fotografica, fortemente ironici, elogiativi, a volte indignati, a volte scandalosi”⁵.

La vicenda biografica di Austen la vide attraversare poi notevoli traversie: non si sposò mai, rimanendo a vivere nella casa avita insieme alla compagna di tutta la vita Gertrude Amelia Tate, un'insegnante d'asilo di Brooklyn che aveva conosciuto nel 1899. La attività fotografica di Austen cessò progressivamente dopo la Prima guerra mondiale, e le due donne soffrirono fortemente del crollo della borsa del 1929. Austen si trovò senza reddito all'età di 63 anni e, dopo anni di ristrettezze, fu alla fine costretta ad abbandonare Clear Comfort nel 1945, andando a vivere in un appartamento insieme a Gertrude. Riuscì per fortuna a mettere in salvo le sue fotografie ed i suoi negativi, vendendoli alla Staten Island Historical Society. Nel 1950 Austen fu però costretta comunque a separarsi da Gertrude, perché le condizioni economiche in cui versavano le due donne erano talmente penose da rendere preferibile farsi dichiarare ufficialmente indigente, ottenendo così un alloggio alla New York City Farm Colony.

⁵ Ibid, p. 371.

Per fortuna in quello stesso alcuni giovani ricercatori della *Picture Press* che stavano iniziando un progetto sulla storia delle donne americane riscoprirono i suoi negativi presso la Staten Island Historical Society, e inaugurarono la rivalutazione della sua opera. Oliver Jensen scrisse anche una storia di 8 pagine su *Life* a proposito di Austen: con gli oltre 4000 dollari ottenuti grazie a questa ed altre pubblicazioni Austen, ormai 85enne, poté abbandonare la Farm Colony e trasferirsi in una casa di cura privata. Il 9 ottobre 1951 fu ospite d'onore del primo Alice Austen Day: davanti alle proprie foto per la prima volta in mostra dichiarò di essere “felice che ciò che una volta mi procurò così tanto piacere possa ora essere un piacere per altre persone”. Austen si spense poi il 9 giugno 1952.

Dagli anni Settanta Clear Comfort ospita il museo Alice Austen, e sul sito web si può oggi accedere ad una grandissima quantità di immagini di Austen in versione digitalizzata:

<http://aliceausten.org/>







Lorenzo Marmo