

L'esempio e la scuola del Museum of Modern Art di New York

Beaumont Newhall: la fotografia è una delle belle arti

Se c'è un luogo nel mondo che per molti anni ha deciso la linea della fotografia internazionale e come fosse importante concepire le mostre e, di conseguenza, come si dovesse pensare e fruire la fotografia, questo è stato senza dubbio il Museum of Modern Art di New York che fin dalla sua creazione, negli anni Venti del Novecento, ha deciso di ricoprire un ruolo fondamentale anche nel mondo della fotografia istituendo il primo Dipartimento di fotografia all'interno di un museo.

Le menti creatrici del nuovo Dipartimento di fotografia furono senza dubbio Beaumont Newhall e Ansel Adams, con il fondamentale appoggio di Alfred Barr, direttore del museo, e di David H. McAlpin, banchiere, avvocato e grande patrono delle arti. Nell'introduzione a *Making a Photograph*, pubblicato nel 1935, Adams aveva parlato dell'inadeguatezza delle istituzioni contemporanee che si occupavano di fotografia e aveva espresso il bisogno e il desiderio di un'istituzione che consentisse un serio studio della stessa:

“Ciò di cui si ha maggiormente bisogno è un numero di istituzioni centralizzate che possano combinare un'istruzione competente, nella teoria e nella pratica, con una biblioteca e le caratteristiche di un Museo. C'è fortemente bisogno di depositari della più significativa fotografia del passato e contemporanea. La comprensione della fotografia come una forma d'arte implica molto di più di una conoscenza della fisica e della chimica e di una superficiale formazione nella pittura e negli altri media. È necessario studiare la fotografia come forma specifica di espressione, per interpretare il linguaggio nei suoi stessi termini e nei suoi stessi limiti”.



Ansel Adams, Thunderclouds, Garnet Lake

Ansel Adams sarà non solo un ispiratore e un vivace incoraggiatore della creazione di una sezione dedicata alla fotografia all'interno del MoMA, ma lavorerà spalla a spalla con Beaumont Newhall suggerendo tempi e modi per la realizzazione del progetto. Il 17 settembre del 1940, il consiglio di amministrazione del museo approva il progetto presentato da Newhall e lo nomina curatore. Nasce così il primo Dipartimento di fotografia della storia museale.



Al momento dell'inaugurazione, la collezione del MoMA consisteva già in 700 stampe. Il museo infatti inizia a collezionare fotografie nella primavera del 1930, solo un anno dopo la sua fondazione, quando acquista un'immagine di Walker Evans dal titolo *Lehmbruck: Head of a Man*, che sarà la ventitreesima opera a entrare a far parte della collezione del museo. Nel tempo, la collezione si costruirà intorno a un primo nucleo composto essenzialmente da un gruppo di fotografi della West Coast le cui opere erano state offerte al museo da Albert Bender – collezionista e patrono delle arti di stanza a San Francisco.

L'obiettivo dichiarato del nuovo Dipartimento era di lottare per la piena affermazione della fotografia come forma d'arte. In una lettera del 21 marzo 1941, Newhall scrive ad Adams: "Il nostro lavoro, come lo vedo io, è di evidenziare l'originalità, la qualità e - se si può usare la parola - il 'carattere' nella fotografia. Dovremo presentare la fotografia come una delle arti e non come un generico e universale strumento di comunicazione che mette l'accento sulla quantità senza riguardo per la qualità".

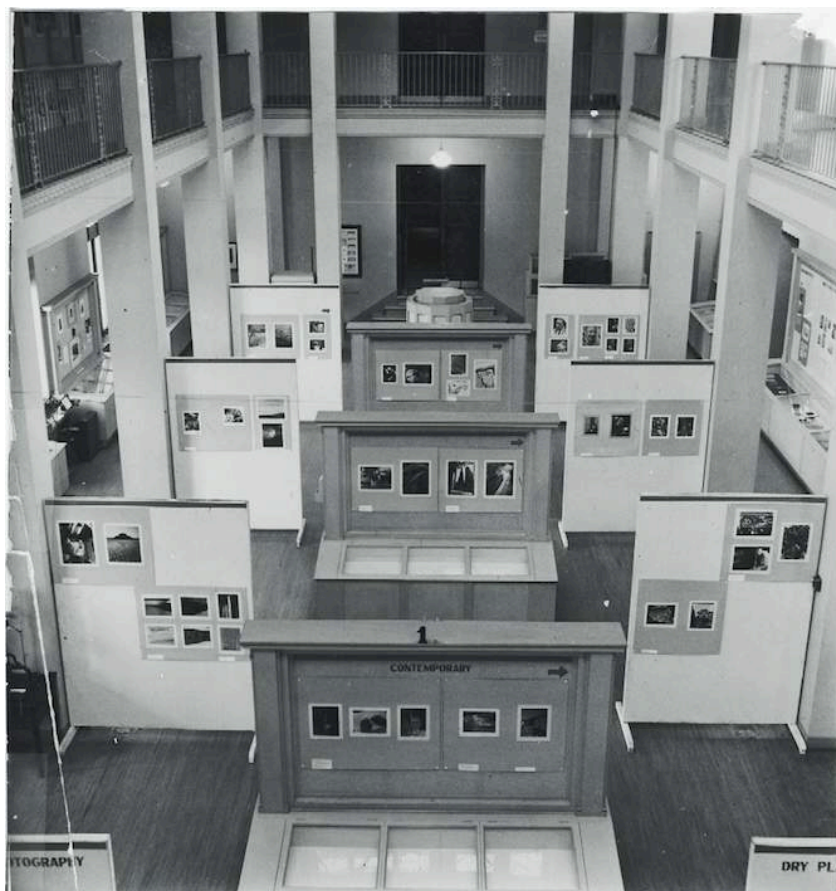
Le linee guida di Beaumont Newhall sono chiare fin dall'inizio, anticipate tra l'altro dalla mostra *Photography 1839-1937*. Di cui parleremo a breve.

La prima mostra presentata dal nuovo dipartimento fu *Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetic*. Beaumont Newhall e Ansel Adams lavorarono insieme all'organizzazione dell'esposizione e alla scelta delle foto. La mostra inaugura il 31 dicembre 1940 e chiuderà il 12 gennaio 1941. Così si legge nella presentazione: "Le sessanta fotografie mostrano vari approcci personali al medium. Rappresentano, senza considerare la cronologia, una gamma di visioni: dall'obiettiva, quasi letterale interpretazione dei fatti, all'astratta creazione di forme della sciadografia".

La mostra avrà un'accoglienza tiepida ma segnerà un passo importante per l'affermazione della fotografia come linguaggio artistico. In questa linea si muoverà sempre Beaumont Newhall, a volte anche riportando una serie di critiche per un eccesso di formalismo e per voler fare mostre per forza snob.

In questo senso, la sua mostra celebrativa dei cento anni dall'invenzione della fotografia, creata prima ancora della nascita del Dipartimento, segna l'inizio di un impegno sistematico e coerente del Museum of Modern Art nei confronti della fotografia e, insieme, un punto di svolta e anche di consacrazione per la fotografia come oggetto artistico e dotato anche di una sua storia.

La mostra si aprirà il 17 marzo ma già qualche giorno prima, il 13 marzo 1937, un comunicato stampa del MoMA annuncia: "Lo scopo è mostrare come la fotografia, a partire dal 1839, sia diventata un metodo sempre più vitale di interpretazione visiva dell'uomo e delle sue vicende. La speranza del Museo e del Comitato Consultivo è che questa mostra permetta ai visitatori di comprendere le possibilità della macchina fotografica come strumento di espressione".



Nella sua ricerca per le immagini della mostra, Beaumont Newhall intraprende un viaggio in Europa: trascorre 6 settimane a Parigi e a Londra ma non si reca

a Berlino a causa della situazione politica. Per questo motivo in mostra non saranno presenti importanti fotografi tedeschi come Albert Renger-Patzsch e August Sander. La maggior parte delle immagini selezionate risulteranno quindi di fotografi francesi, inglesi e americani.

Newhall non si interessa in maniera esplicita alla vecchia questione dello status della fotografia tra le arti, ma la supera affermandone il pieno riconoscimento, attraverso ad esempio l'adozione della fotografia europea.

La mostra segue infatti la linea della serie di grandi esposizioni, tenute in Germania dal 1925 fino ai primi anni '30, che ponevano la macchina fotografica al centro dell'estetica. L'intento è eminentemente didattico e la mostra, concepita come una sorta di viaggio sull'evoluzione del mezzo dall'inizio fino al presente, si compone di 841 immagini che occupano i 4 piani del museo: una dimensione assolutamente inusuale per il periodo.

Le foto sono spesso raggruppate in grandi pannelli con passe-partout e nella maggior parte dei casi invece del vetro si usa un sottile strato di plastica trasparente come protezione delle opere. La disposizione dei fotografi all'interno di ogni sequenza seguiva il semplice ordine alfabetico.



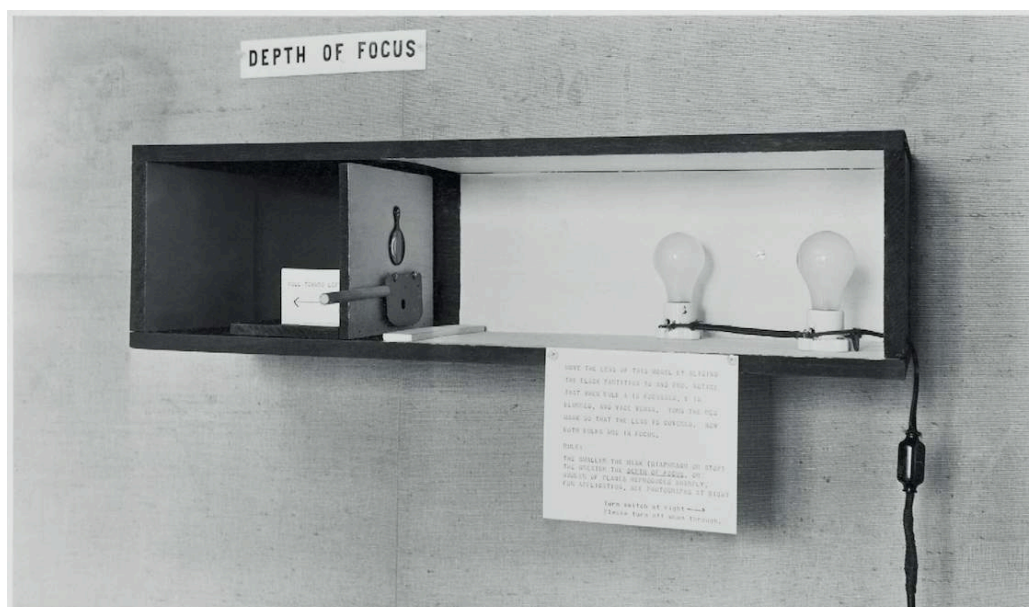
All'entrata del museo i visitatori vengono accolti da una fotografia a grandezza naturale raffigurante un uomo con una macchina fotografica 35 millimetri. Montata su cornice di legno, la foto è appesa al soffitto. Lo stile e il taglio dell'immagine evocava l'estetica della "New Vision Photography" ma anche quella delle immagini pubblicitarie dei manifesti.

Questa fotografia di un uomo comune dall'aspetto borghese che impugna una

macchina fotografica di ultima generazione, può essere considerata un richiamo allo sviluppo di una contemporanea pratica amatoriale e anche una sua celebrazione.



Nei 4 piani del museo sono inoltre sistemati diversi oggetti, in particolare macchine fotografiche relative a ogni tecnica sviluppata a partire dal 1835 (tra queste una delle macchine usate da Talbot), attrezzatura per sviluppare i dagherrotipi, etc... Le foto e gli oggetti sono raggruppati secondo i procedimenti tecnici adottati nei diversi periodi storici (dagherrotipo, calotipo, collodio, gelatina-bromuro d'argento) e secondo gli usi contemporanei (press photography, infrarossi, raggi-X, fotografia astronomica e "creativa").



Newhall ritiene insomma che la comprensione dei progressi tecnologici sia indispensabile a una comprensione degli sviluppi del linguaggio. In qualche modo, l'ampia presentazione di diversi materiali e tecniche può richiamare alla mente il forte interesse di Newhall verso il concetto di *New Vision* di Moholy Nagy. D'altra parte, nella sua prima storia della fotografia, concepita come introduzione al catalogo della mostra e diventata poi un volume autonomo e di grande successo, Newhall individuava due chiavi di lettura principali, come due tradizioni che secondo la sua visione correvano lungo la storia della fotografia: il concetto di dettaglio e quello di fedeltà tonale della resa fotografica. Questi due elementi costituiscono le principali qualità intrinseche della fotografia. Una tale concentrazione sugli aspetti formali, su quello che Newhall chiamerà il "rapporto tra la tecnica e la visualizzazione", rappresenta una prima apertura di porte allo stabilirsi all'interno del MoMA di un'estetica formalista e del valore culturale dell'immagine fotografica.

In questo modo, Newhall iscrive la fotografia all'interno della storia dell'arte stabilendo un canone e un approccio storico basato sul concetto di stampa come espressione personale e sull'abilità di realizzare composizioni corrette con attenzione ai dettagli.

In conclusione, l'allestimento di Newhall sembrava quindi esprimere una doppia concezione della fotografia, allo stesso tempo una pratica estetica e una serie di innovazioni tecnologiche che hanno modellato, e continuano a modellare, la cultura moderna.

Newhall inaugura una modalità espositiva: quella della mostra fotografica come summa di un percorso artistico, di un linguaggio autonomo fatto però di momenti scelti, colti all'interno di una produzione fotografica come si farebbe con un pittore di cui si espone il meglio del suo lavoro pittorico. *Photography 1839-1937* ebbe un grande successo di pubblico e di critica e la maggior parte dei fotografi selezionati diventeranno poi tra i nomi più importanti della storia della fotografia. La grande mostra che nel 1947 consacrerà al MoMA la grandezza di Henri Cartier Bresson (una mostra concepita da Beaumont Newhall ma portata avanti dalla moglie, quando lui in pratica, era già fuori, dal museo) consacra e stigmatizza proprio questa maniera di pensare la fotografia. Così dirà Newhall:

"Il messaggio della mia indagine storica e del mio catalogo, e di tutto il lavoro che ho fatto per il museo, era semplicemente questo: la fotografia è fine art al pari di pittura, scultura, stampa, architettura e cinema. La mia mostra del 1937 e il catalogo, e la fondazione del dipartimento di Fotografia, hanno cambiato il modo in cui la gente vedeva il medium. Ha indotto le persone a vedere e collezionare fotografie e le gallerie ad esporle".

Edward Steichen: la fotografia come strumento di propaganda

Durante il periodo della seconda guerra mondiale, all'interno del Museum of Modern Art di New York si faceva sempre più strada la convinzione, portata avanti da Edward Steichen – fotografo, organizzatore culturale, curatore di mostre, promotore di progetti fotografici legati alla propaganda bellica e membro del Comitato consultivo del Dipartimento di fotografia del MoMA - che proprio la fotografia potesse meglio di altri linguaggi svolgere un compito di persuasione. Ma per fare ciò, occorreva sganciarsi da pratiche estetiche moderniste troppo contemplative come quelle di Newhall e permettere alla

fotografia di parlare al cuore e alla mente del grande pubblico. L'accusa di snobismo che veniva mossa a Nehwall fece sì che in molti cominciarono a volere una diversa e più diretta utilizzazione della fotografia, in linea con le esigenze e i gusti del grande pubblico.

Sarà proprio Steichen, con il suo lavoro di curatore al MoMA, a indicare una strada e a ritagliare per sé – e in qualche modo per la figura del curatore di fotografia – un ruolo specifico: quello di narratore di grandiose storie per immagini. Storie dal significato etico che insegnano, indirizzano, intrattengono, divertono e commuovono. La lezione delle avanguardie europee, del resto – e di Film und Photo in particolare – verrà assimilata e rielaborata da lui "in salsa americana".

Così, nel 1941 si chiese a Edward Steichen di concepire una mostra sulla guerra che dovrà essere "uno degli sforzi di propaganda più grandi mai tentati" e di prendere la guida del Dipartimento fotografico. Nel 1942, le sale del museo ospiteranno quindi *Road to Victory*, il primo grande esperimento di mostra fotografica per cui, intorno a un tema, si sviluppa un percorso visuale altamente emotivo e coinvolgente.



I cittadini dovevano sentirsi orgogliosamente parte dello sforzo bellico nazionale e c'era bisogno di suscitare una reazione emotiva per la quale Steichen chiama a servizio la fotografia documentaria. Ma chiama anche al suo fianco, come designer dell'allestimento, Herbert Bayer, grafico e artista austriaco discepolo del Bauhaus, emigrato nel 1938 negli Stati Uniti.

La concezione espositiva di Bayer è esemplificata dal *Diagram of Field Vision*: la volontà di costruire attorno all'osservatore uno spazio visivo dinamico in opposizione allo spazio statico dei principi espositivi tradizionali basati sull'equilibrio e la simmetria.

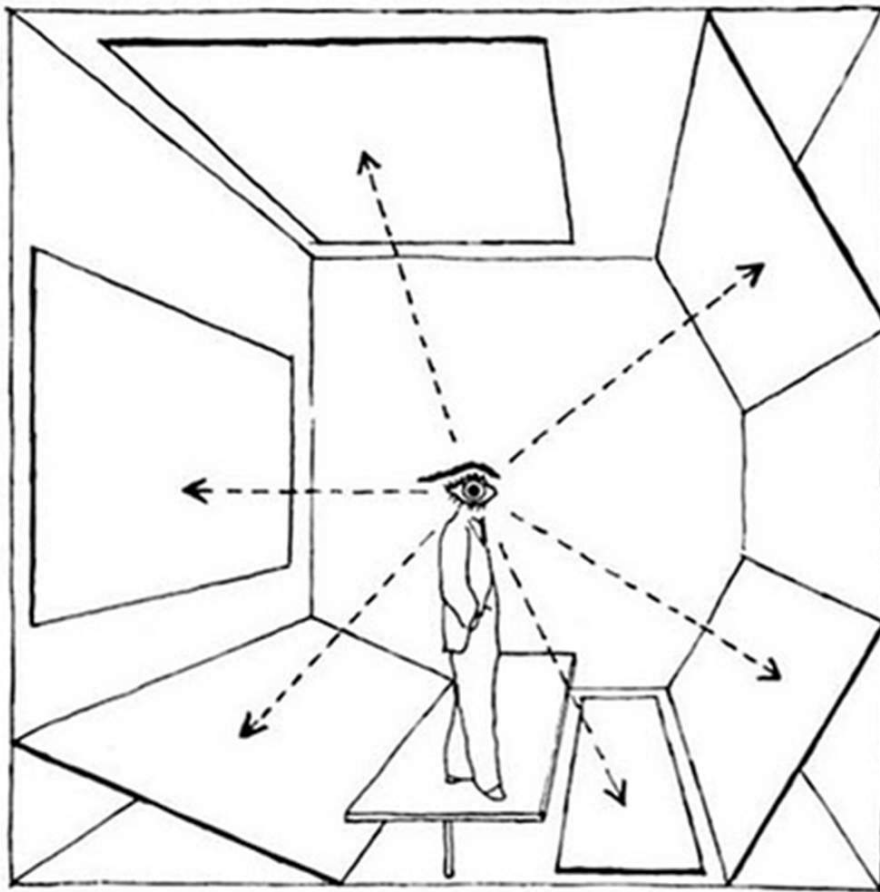


Diagram of Field Vision

Secondo tale concezione, mutuata dalle esperienze avanguardiste europee degli anni Venti, l'allestimento doveva costruire per il visitatore una vera e propria esperienza, esponendolo a molteplici prospettive capaci di mettere in gioco la sua visione tradizionale.



Per il buon funzionamento di un dispositivo allestitivo di questo genere, avvolgente e coinvolgente, era ovviamente necessario valutare in modo attento come i corpi attraversano lo spazio e costringere lo spettatore a un percorso di circolazione predeterminato. Per avere più libertà in questo senso, furono eliminati i muri interni del secondo piano del MoMA e si creò un ambiente aperto, adatto a essere modellato per la spettacolare installazione.

Inoltre, il tradizionale spazio espositivo di muri verticali venne ampliato includendo un pavimento pitturato di bianco per estendere, in questo modo, l'angolo di visione dell'osservatore.

Non solo la fotografia permette di lavorare con lo spazio e con il tempo ma anche con la dimensione delle immagini e la loro distanza dal visitatore. Le immagini possono mutare formato, ingrandirsi, rimpicciolirsi, aggredire il visitatore o blandirlo.

Dimensioni spaziali, grandezza delle immagini, giustapposizione: tutti gli elementi che di lì a qualche anno Edward Steichen metterà all'opera per la sua creatura più importante. La mostra *The Family of Man* che verrà inaugurata il 26 gennaio 1955.

Dopo la Seconda guerra mondiale, la società generale occidentale domandava una testimonianza più consolatoria della realtà, chiedendo alla fotografia di entrare nel sociale, raccontare quel che avviene, quel che è stato negato o nascosto. Ma chiedendo anche un messaggio di fraternità, di speranza, di condivisione.

Nel 1955, dopo tre anni di dura preparazione, apre la mostra che ha rappresentato un mito, una pietra angolare e un esempio: *The Family of Man*.

Secondo quanto lo stesso Steichen afferma, la mostra deve rappresentare l'apogeo della sua carriera di curatore e direttore del Dipartimento fotografico: 503 fotografie provenienti da 68 diversi paesi del mondo, scelte da un gruppo di collaboratori guidati dallo stesso Steichen, tra cui il fotografo Wayne Miller, tra circa due milioni di immagini inviate o trovate in giro per il mondo.

Le foto dovevano proporre una visione istantanea e globale di cosa potesse essere l'esperienza umana – la grande famiglia dell'uomo – legata, da un continente all'altro, da una storia personale all'altra, da momenti cruciali come la nascita, l'amore, la gioia, ma anche la privazione, la malattia, la guerra e la morte. Il curatore intendeva testimoniare visivamente l'universalità dell'esperienza umana e la centralità della fotografia nel suo ruolo imprescindibile di documentazione.

The Family of Man è quindi il prodotto massimo di una mostra curatoriale, dove il percorso e l'intenzione del curatore è più forte di ogni autore. La mostra, in sostanza, è di Steichen più di quanto non sia di tutti i fotografi, importanti o meno, che vi hanno preso parte. Il percorso è la caratteristica vincente: alla sua coerenza ideologica si piega ogni immagine presentata. La mostra deve convincere, spiegare, emozionare: si predispone quindi un montaggio quasi cinematografico, con foto stampate in formati diversi, ingrandimenti, frasi sul muro, filmati e effetti scenografici, rispecchiando la coerenza ideale sottesa alla mostra, anche nella sua apparente incoerenza.



Steichen scrisse nella sua autobiografia: "La creazione di una mostra di questo tipo somiglia di più alla produzione di un'opera teatrale o di un romanzo, o persino di un saggio filosofico che alla realizzazione di una mostra di singole opere d'arte".

Una tale impostazione presuppone che la fase di selezione delle immagini e quella d'ideazione dell'allestimento corrano parallele e strettamente connesse. La mostra si configura come un insieme emotivamente forte e predisposto a far scattare, con la sequenza d'immagini, una memoria del presente univoca e universale. Senza dubbio, l'effetto finale di *The Family of Man* può essere paragonato a quello di un'esperienza cinematografica. E noi, ancora oggi, siamo figli di questa esperienza e di quel modo fortemente orientato di considerare la fotografia di documentazione e la sua ragione espositiva.

The Family of Man rappresenta il massimo esempio delle cosiddette "mostre a tema", ma anche delle esposizioni di impianto e vocazione sociale, dove la forza di documentazione della fotografia sovrasta il valore estetico di ogni singola immagine e diventa la giustificazione per presentare un lavoro che non potrebbe essere altro che fotografico. Da quel 1955 a oggi, molte sono le mostre progettate con impianti simili, se pure non così enormi e complessi.

John Szarkowski: la mostra come espressione del disagio contemporaneo e la sala espositiva come il *White Cube*

Sarà ancora il MoMA di New York a imporre, negli anni Sessanta, un nuovo modo di guardare la fotografia e segnatamente la fotografia di documentazione.

Passato il periodo postbellico, l'umanesimo vibrante e caldo di Steichen, una nuova oggettività si impone nella fotografia che, allineata agli altri linguaggi, si trova a raccontare e interpretare una realtà che comincia a scoprire termini come alienazione, incomunicabilità, alterità. Se il visitatore di *The Family of Man* era avvolto da una folla di simili in cui riconoscersi e pacificarsi, il visitatore degli anni Sessanta, sente la folla umana come irrimediabilmente lontana, ostile, diversa e contrapposta alla sua individualità.

Nel 1961 Steichen lascia il suo posto e gli subentra John Szarkowski che accentuerà quel carattere di formalismo nella scelta della fotografia indirizzando in modo inequivocabile il cammino della fotografia americana e di conseguenza la scelta di una serie di artisti.

Senza dubbio, Szarkowski ha dominato ogni seria discussione contemporanea sulla fotografia americana. Il dibattito che animò la scena fotografica negli anni '70 si articolava, in particolar modo, intorno ai due concetti di Formalismo e Umanesimo: la fotografia è un oggetto "simbolico", preoccupato principalmente delle proprietà formali dell'immagine? O riguarda il "mondo obiettivo" e la visione partecipe del fotografo? Szarkowski assunse negli anni sempre più un ruolo di guida estetica e di voce autorevole per le nuove generazioni, raccomandando il lavoro di maestri come Atget, Brady, O'Sullivan, Sander, Frances Benjamin Johnston, oltre che naturalmente Walker Evans. Le sue preferenze andavano a quel tipo di fotografia, preferibilmente in bianco e nero, che analizzava il cosiddetto paesaggio sociale e che il suo lavoro curatoriale poteva enfatizzare come segno di un rigoroso formalismo. Il tema formalista appare in maniera esplicita per la prima volta nella mostra *The Photographer's Eye* (1964) in cui Szarkowski presenta una selezione di immagini – celebri e anonime – che, secondo il suo punto di vista, incarnano alcune determinate caratteristiche visive intrinseche alla fotografia. Scattate nell'arco di 125 anni, per motivi diversi da uomini mossi da intenzioni differenti e con diversi gradi di talento, le 156 fotografie bicromatiche presentate in mostra avevano ben poco in comune, se non il fatto di essere parte di un linguaggio condiviso: queste immagini erano insomma inequivocabilmente fotografie.

[Nel saggio introduttivo al catalogo](#), Szarkowski mette in piedi una vera e propria teoria della fotografia, una serie di paradigmi formali attraverso i quali praticare e analizzare questo linguaggio, la sua grammatica e la sua sintassi.

L'autore chiarisce in che modo un fotografo possa riuscire a comunicare un suo preciso modo di vedere e individua cinque momenti fondamentali in cui si articola lo sguardo:

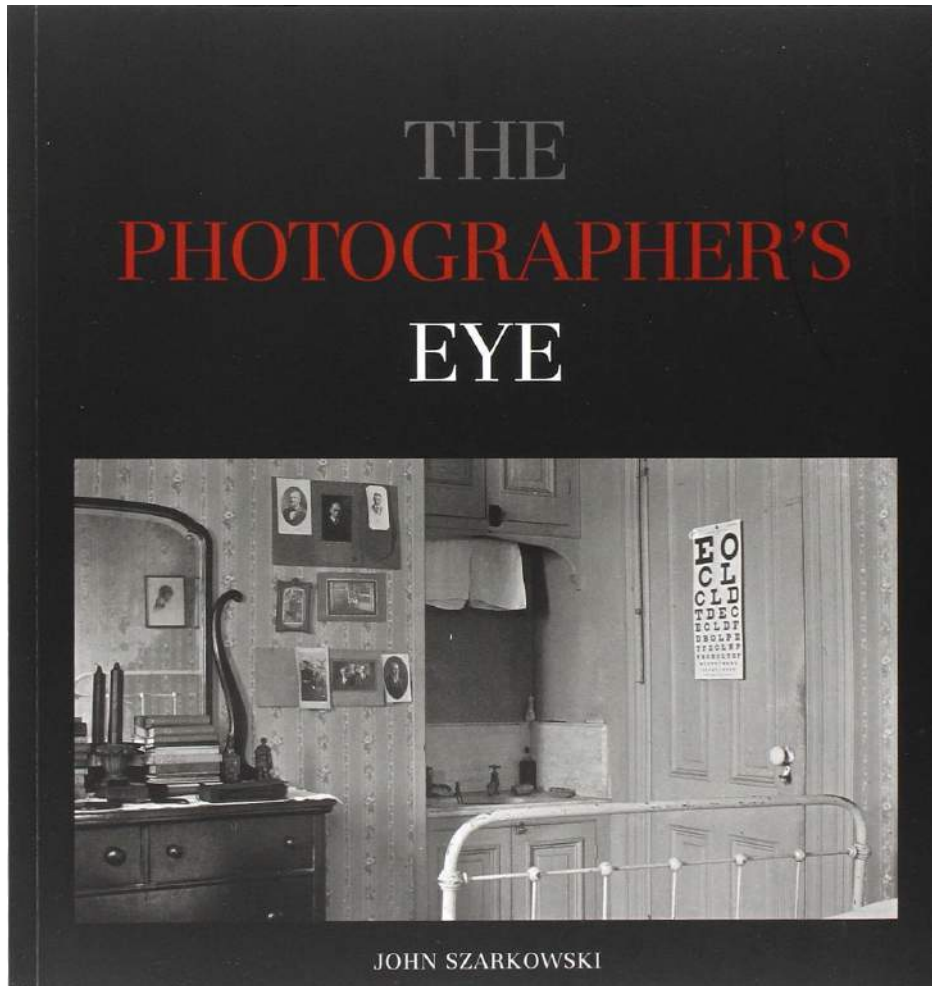
Il Soggetto (*The thing itself*),

Il Dettaglio (*The Detail*),

L'Inquadratura (*The Frame*),

Il Tempo (*Time*),

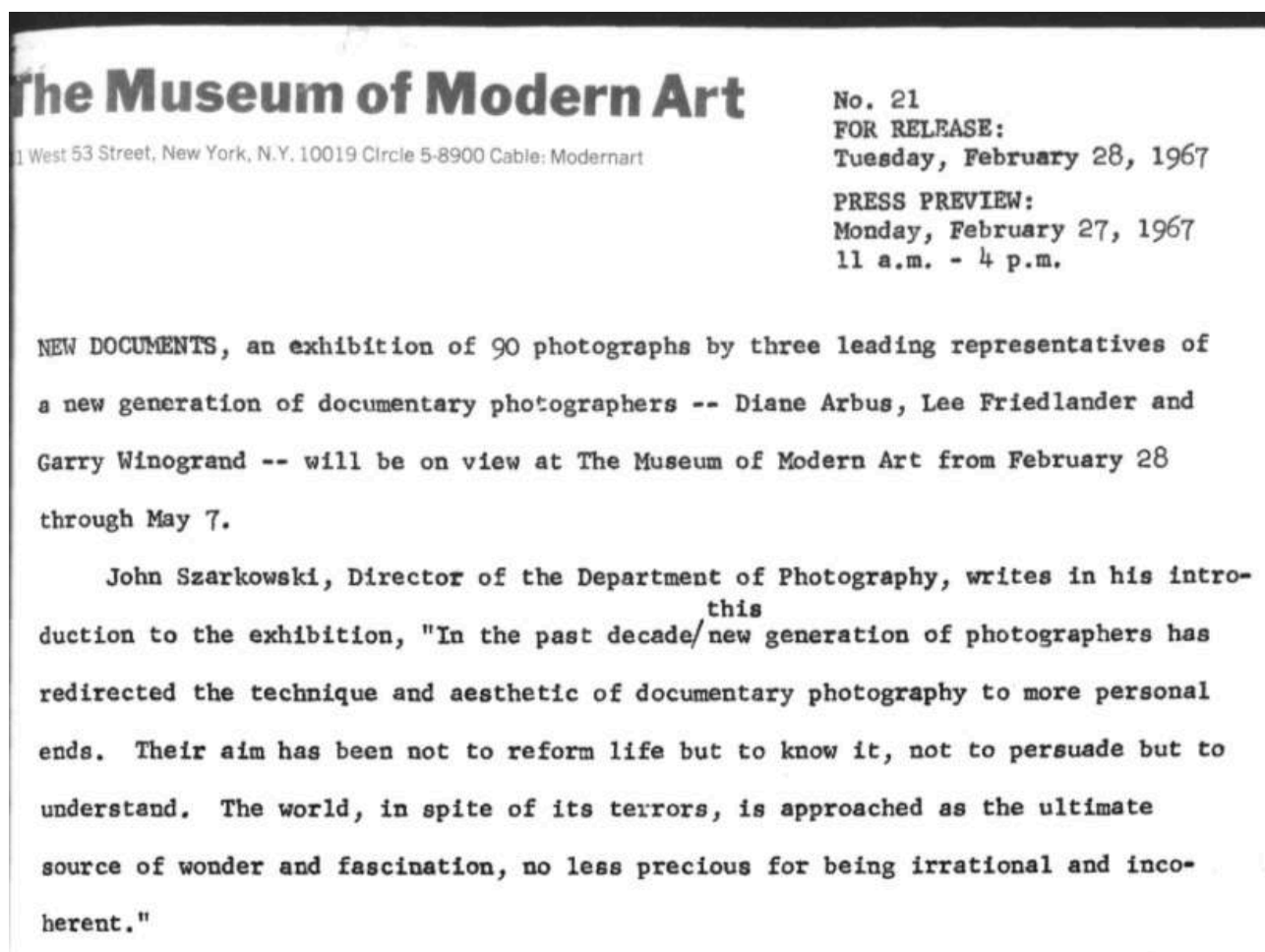
Il Punto di vista (*Vantage Point*).



Nel 1967 John Szarkowski presenta la mostra di tre giovani autori cui affida il compito di raccontare un nuovo modo di documentare la realtà contemporanea con stile acuto e penetrante. [La mostra *New Documents*](#) inaugura il 6 marzo 1967 e raccoglie il lavoro di Diane Arbus, Garry Winogrand e Lee Friedlander: tre "street photographers" americani che cercano di mostrare, come diceva Paul Strand, "quel che è". Sono interpreti di un interesse nuovo per il quotidiano, che diventa immediatamente insolito in Diane Arbus, quasi triviale in Winogrand e alienante in Freedlander.

In un'intervista realizzata da Andy Grundberg per *Afterimage*, nel 1984, parlando di *New Documents*, Szarkowski afferma: "Quel lavoro era così incredibilmente libero, libero da ogni tipo di responsabilità limitante. Non voglio in alcun modo dire che fosse irresponsabile. Era responsabile riguardo a un desiderio, assolutamente appassionato, estremamente intelligente e comprensibile, di trovare un modo per esprimere la propria idea del mondo attraverso una fotografia e di lasciare che le cose prendessero il loro corso. Era libero in quel senso. Ma erano anche gli anni Sessanta [...] a rendere possibile

il mondo di Winogrand, Friedlander e Arbus, a renderlo meraviglioso, come la prima brezza primaverile in questa nebbiosa città. Quella che si definiva la tradizione documentaria, era diventata opprimente, stanca, noiosa, disciplinata, automatica e pavloviana. [...] quindi, in parte, credo che alla gente piacesse i fotografi di New Documents come reazione a tutte quelle sciocchezze. Quando qualcuno domandava a Friedlander cosa lo interessasse, rispondeva: 'Mi interessa sostenere la mia famiglia e scattare una bella foto'. Ma non voleva dire che si disinteressava al mondo; il fotografo intendeva che non si sarebbe più poggiato a quella stanca stampella. Che nessuno lo avrebbe costretto a difendere il suo lavoro con l'accompagnamento della vecchia melodia del violino tzigano".



Ci sono stati diversi e interi settori della fotografia del tutto trascurati dall'opera di Szarkowski, come ad esempio il fotogiornalismo, o la fotografia astratta o autori che poi diventeranno di culto, come l'americana Cindy Sherman. In quegli anni il MoMA ignorò completamente anche il lavoro di fotografi come Jeff Wall, Sherrie Levine, Louise Lawler, Robert Mapplethorpe, e molti altri artisti tecnicamente sofisticati ma i cui schemi creativi andavano al di là dell'osservazione della vita reale verso modi più registici di composizione dell'opera fotografica.

L'uomo che più si adoperò per il riconoscimento della fotografia come forma d'arte, dimostrò un grande disinteresse per quella prima generazione di autori che più che fotografi si consideravano artisti che utilizzavano la fotografia: dettando le leggi del formalismo, non comprese nuovi possibili esiti linguistici della fotografia.

Tornando alla mostra *New Documents*, l'allestimento rispecchia questa concezione e, lontano dalle creazioni di Steichen, realizzate per commuovere, le fotografie ora sono presentate in uno spazio volutamente quasi asettico – un *white cube* mutuato dagli spazi dell'arte figurativa – in cui le opere sono incorniciate nello stesso modo, poste alla stessa distanza l'una dall'altra in un percorso apparentemente monotono e meno coinvolgente di quanto realizzato fino ad ora.

Il curatore si intravede dietro alla sequenza esposte mentre disegna per ogni autore un profilo stilistico preciso.

I concetti che Szarkowski ha imposto, in questa mostra così come nelle altre, sono oggi ancora seguiti e il sistema della fotografia creativa contemporanea si nutre spesso di queste idee: il quadro nero che isola e valorizza l'immagine sul muro bianco della galleria.