

La nuova documentazione ei suoi principali interpreti

Nel 1964, il Museum of Modern Art di New York apre una mostra.

Si tratta di una mostra fotografica curata dal nuovo direttore, John Szarkowski ed il cui titolo è: *The Photographer's Eye*.

La mostra presenta una selezione di immagini – celebri e anonime – che, secondo il suo punto di vista, incarnavano alcune determinate caratteristiche visive intrinseche alla fotografia. Scattate nell'arco di 125 anni, per motivi diversi, da uomini mossi da intenzioni diverse e con diversi gradi di talento, le 156 fotografie presentate in mostra avevano ben poco in comune, se non il fatto di essere parte di un linguaggio condiviso: queste immagini erano 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.

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,

L'Inquadratura,

Il Tempo,

Il Punto di vista (Vantage Point).

Il libro diverrà subito un classico, uno dei testi fondamentali adottati per l'insegnamento della fotografia nei corsi che si stavano rapidamente moltiplicando nelle università americane.

Ma per noi, oggi, ci serve a chiarire quali alte possibili derive abbiano seguito la fotografia di documentazione al di fuori dal fotogiornalismo.

Non è un caso se proprio all'interno di un museo americano, il museo peraltro dove era stata realizzata la prima grande mostra dedicata un unico fotografo - quella non a caso di Walker Evans -, si teorizza in che modo si debba fotografare oggi e in che modo debbano essere i nuovi paradigmi della documentazione.

E' chiaro infatti che, al di là di una committenza editoriale, esiste una fotografia di documentazione che, da subito (anni Sessanta), trova nel mercato dell'arte, nel mondo dei musei, sui muri delle gallerie e nelle case dei collezionisti, una propria ragione di essere e di esistenza.

Sarà l'interpretazione dell'autore a essere richiesta. Un'interpretazione sempre più autoriale che, appunto, possa giustificare l'ingresso nel museo.

Gli USA manterranno a lungo questa egemonia di direzione e il MoMA diventerà, come è stato chiamato e come poi vedremo nel secondo modulo, *The Judgment Seat of Photography*.

L'intensa attività non solo espositiva, ma anche editoriale del dipartimento di fotografia del MoMA negli anni della sua direzione, dimostra quanto Szarkowski fosse convinto della necessità di favorire la conoscenza della fotografia americana, seguendo molte delle direttrici che abbiamo già visto esistere nelle diverse serie realizzate da Walker Evans: "Io credo che esista il maggior numero di buone fotografie in America che non nel resto del mondo... Penso sia

incredibilmente pazzesco quanto buon lavoro venga realizzato qui. Ora, perché questo avviene? In effetti, credo abbia qualcosa a che vedere con la consapevolezza, con la comprensione, con la capacità di recepire quel che di grande è stato fatto dalla fotografia del passato”.

Il suo intento non era solo quello di educare il pubblico, i nuovi collezionisti e i galleristi, ma anche di insegnare ai fotografi le potenzialità creative del loro medium e di spingerli ad adottare rigorosi e determinati livelli qualitativi.

Una critica mossa al dipartimento di fotografia del MoMA in questi anni fu quella di aver mostrato e promosso un gusto specifico, più che fornire un’ampia panoramica delle produzioni contemporanee.

Secondo gli oppositori di Szarkowski, la sua concezione della fotografia eccessivamente formalistica tendeva a favorire fotografi la cui opera sembrava riguardare la fotografia stessa più che il mondo, escludendo così una gran parte di lavori e offrendo un’immagine distorta delle conquiste della fotografia contemporanea.

Quel che è certo è che i giovani fotografi che riuscivano ad attirare la sua attenzione e a entrare nel suo cerchio magico, si assicuravano la fama internazionale e un posto nella storia della fotografia.

Vediamo allora attraverso la lente del MoMA, ma poi anche indipendentemente, alcuni di questi nomi della nuova documentazione fotografica americana e internazionale.

I nuovi documenti: Lee Friedlander, Garry Winogrand e Diane Arbus.

Nel 1967, sempre al MoMA, si apre la mostra New Documents, 95 fotografie di cui 31 di Diane Arbus, 30 di Lee Friedlander e 34 di Garry Winogrand.

Il comunicato stampa presenta i tre autori come “tre principali protagonisti di una nuova generazione di fotografi documentaristi”.

Tutti sotto i 40 anni, nessuno dei tre aveva ancora conquistato la pubblica fama, nonostante ognuno di loro avesse già ricevuto almeno una borsa di studio della Guggenheim Foundation.

L’intento di Szarkowski era ambizioso: riconfigurare il concetto di fotografia documentaria, riformulare l’accezione stessa di documento e, nello stesso tempo, suggerire alle nuove generazioni uno sguardo più idoneo a raccontare una realtà sempre più complessa. Di certo, “New Documents” diverrà uno spartiacque nell’evoluzione della fotografia contemporanea.

Nella sua introduzione alla mostra Szarkowski scrive: “Nei decenni passati, questa nuova generazione di fotografi ha ridefinito la tecnica e l’estetica della fotografia di documentazione verso dei fini più personali. Il loro scopo non era quello di riformare la vita ma di conoscerla. Il loro lavoro dimostra una simpatia – forse addirittura un affetto – per le imperfezioni e le fragilità della società. Non bisogna persuadere ma comprendere. Loro amano il mondo reale, nonostante le sue tragicità, come una fonte di ogni possibile meraviglia e fascino e valore”.

L’approccio dei tre autori appare radicalmente diverso da quello della tradizionale fotografia documentaristica degli anni ‘30 e ‘40, concepita come uno strumento di riforma sociale. “Cosa unisce questi tre fotografi”, scrive

ancora Szarkowski, "non è lo stile o la sensibilità. Ognuno di loro ha un istinto, un personale senso dell'uso della fotografia e del significato del mondo. Quel che hanno in comune è la convinzione che il luogo in cui viviamo (**commonplace**) valga la pena di essere osservato".

Questo nuovo sguardo presupponeva nello stesso tempo una nuova concezione formale. L'attenzione agli aspetti apparentemente banali o eccentrici del quotidiano si materializza in immagini dalla composizione spesso asimmetrica, squilibrata, frammentata, dai forti contrasti, a volte caotica, soprattutto se confrontata con la tradizione precedente. Il loro lavoro chiedeva all'osservatore un'apertura mentale a strutture formali fino a quel momento non convenzionali.

Come molti critici commentarono, numerose immagini in mostra potevano sembrare anonime istantanee senza alcuna preoccupazione stilistica, eppure Szarkowski rilevava come nell'opera di questi autori fossero ancora operativi i criteri ispirativi di Walker Evans, solo tramutati in una veste più contemporanea.

Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand potevano essere così considerati gli eredi della gloriosa tradizione documentaria e i caposcuola di una nuova generazione che "ha ridisegnato questa stessa idea alla luce della fascinazione che essi provano per l'istantanea (*snapshot*): il più personale, reticente e ambiguo dei documenti. Questi fotografi hanno tentato di preservare la capacità di conservare persuasione e mistero di questi umili, intuitivi documenti di fotografia aggiungendo, nello stesso tempo, intenzione e logica visiva alle loro realizzazioni.

Lungo la linea di quella tradizione vitale e utilizzabile tanto a cara a Szarkowski, la mostra intendeva presentare gli esiti di una nuova relazione tra fotografo e soggetto, una pratica fotografica più personale e soggettiva. Da qui il titolo "New Documents".

I tre fotografi avevano certamente stili diversi e differenti modi di considerare il loro lavoro fotografico ma, nella concezione di Szarkowski, condividevano una sensibilità radicale, che stava ridefinendo il senso di ciò che valeva la pena guardare, di ciò che si sarebbe dovuto considerare importante. Grazie all'intuito di Szarkowski e alla sua enorme influenza come curatore, i tre fotografi di New Documents diventeranno nel corso degli anni '60 figure dominanti nel panorama fotografico, creatori di un vocabolario visuale che influenzerà le nuove generazioni.

Lee Friedlander (1934 -)

Nasce nel 1934 nello stato di Washington.

Fotografa a lungo i musicisti jazz per le copertine dei loro dischi. Poi, comincia un lavoro sulla strada, influenzato da Atget, da Evans e Frank.

Nel 1970, realizza una serie molto interessante e controversa sui suoi autoritratti.





La sua visione apparentemente è fredda, a volte contraddittoria, come la ricerca sui monumenti americani che lo fa conoscere al grande pubblico (*The American Monuments*, 1976 - uscito per il bicentenario degli Stati Uniti) e in cui rivendica la filiazione da Walker Evans.





Il monumento fotografato da Friedlander è fuori da ogni logica e appare invece nella sua trita quotidianità e il tempo ne diventa un fattore importantissimo, lo banalizza, lo rende quotidiano. Friedlander nelle sue immagini non celebra ma semmai riprende e trasforma la tradizione della fotografia di strada.



Lavora a lungo con Jim Dine e gli artisti della pop art con cui sente una grande affinità.



Un esempio della distanza che cerca è il suo lavoro di collezionista e editore che, ad esempio, raccoglie le fotografie erotiche dei primi del Novecento realizzate dal francese Bellocq che lui trova e pubblica. Sostiene che Bellocq nelle sue immagini non interviene, ma lascia che le prostitute siano loro stesse.

Anche Friedlander non interviene. Il suo sguardo è quello tipico, straniato del *Bystander*, del passante delle strade americane.

Nelle sue foto sembra esistere sempre una costrizione, un'impossibilità a dire o a fare di più. La fotografia è insieme quel che l'autore vede e quel che non riesce a completare con la sua visione.



Nel suo stesso paesaggio urbano l'autore si muove ed esiste come un'ombra: una realtà esterna e che subisce più che agisce, ma in cui comunque è immerso.





Garry Winogrand (1928 –1984)



The Animals (1969)

Lavora principalmente a New York e Los Angeles, spesso a fianco dell'amico Lee Friedlander. Nel 1948 studia pittura e fotografia alla Columbia University di New York. Successivamente, frequenta un corso di fotogiornalismo presso la New School for Social Research, tenuto da Alexey Brodovitch.

Più tardi, terrà numerose lezioni di fotografia presso l'Università del Texas di Austin e l'Institute of Design di Chicago.

La fotografia sociale di Walker Evans e Robert Frank è la sua grande ispirazione, per il suo progetto di cattura pragmatica della realtà statunitense e del modo in cui reagisce alla Grande depressione degli anni '30.

Più di altri fotografi della sua generazione, Winogrand sente che lo stato d'animo dell'autore, pronto a scattare, si deve rispecchiare nell'immagine che contempla. La fotografia, quindi, è un attimo perfetto da cogliere al volo, come per Cartier-Bresson.



Dal 1960 in poi, Winogrand porta avanti un capillare lavoro di reportage sulla società americana, scattando un numero incredibilmente alto di fotografie nei luoghi di quotidiana frequentazione cittadina. Spesso in giro per New York, immortalata le scene di vita vissuta e accompagna questa fervente passione al costante lavoro di giornalista freelance e utilizza una rapida macchina fotografica a telemetro Leica M4 e lenti grandangolari con messa a fuoco manuale.

Tra le sue serie fotografiche più celebri, *The Animals* (1969), una raccolta di significative immagini scattate allo zoo del Bronx e all'acquario di Coney Island, *Women are beautiful* (1975), omaggio alla bellezza femminile in luoghi e situazioni differenti, *Public relations* (1977), in cui dedica la sua attenzione alla risonanza dei media sulle reazioni della gente, e *Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo* (1980).

Alla sua morte (di tumore, in Messico), lascia inedito un enorme archivio di 300.000 immagini, molte delle quali mai sviluppate. Alcune di queste sono raccolte, esposte dal MoMA e pubblicate in un volume dal titolo *Winogrand, Figments from the Real World*.







Women are beautiful (1975)

Diane Arbus (1923 – 1971)



Figlia di una famiglia della media borghesia ebrea che possedeva un negozio di vestiti a Fifth Avenue, Diane Nemerov nasce a New York nel 1923.

Ha una buona educazione scolastica e per tutta la vita leggerà molto (romanzi, trattati di psicologia, ecc.).

Sposa nel 1941 (a 18 anni) Allan Arbus e insieme diventano partner-fotografi in una serie di reportage di moda.

Alla fine degli anni 50 comincia a creare lavori personali. Sente il bisogno di reagire al rigore formale e all'edulcorazione del reale propria della fotografia di moda. Nel 1959 diventa allieva di Lisette Model alla New School di NY. Uno dei primi compiti che Lisette dà alla classe è fotografare qualcosa che non avevano mai fotografato prima. Spinge in pratica, i suoi allievi a girare per le strade di New York con la macchina fotografica ma senza pellicola: "Non scattate finché il soggetto non vi colpisce alla bocca dello stomaco".

Secondo Lisette Model, le foto che esigono ammirazione devono turbare ed è sotto il suo insegnamento che Diane Arbus scopre il soggetto della ricerca che sentiva il bisogno di intraprendere: "Voglio fotografare il proibito", dirà alla sua insegnante.



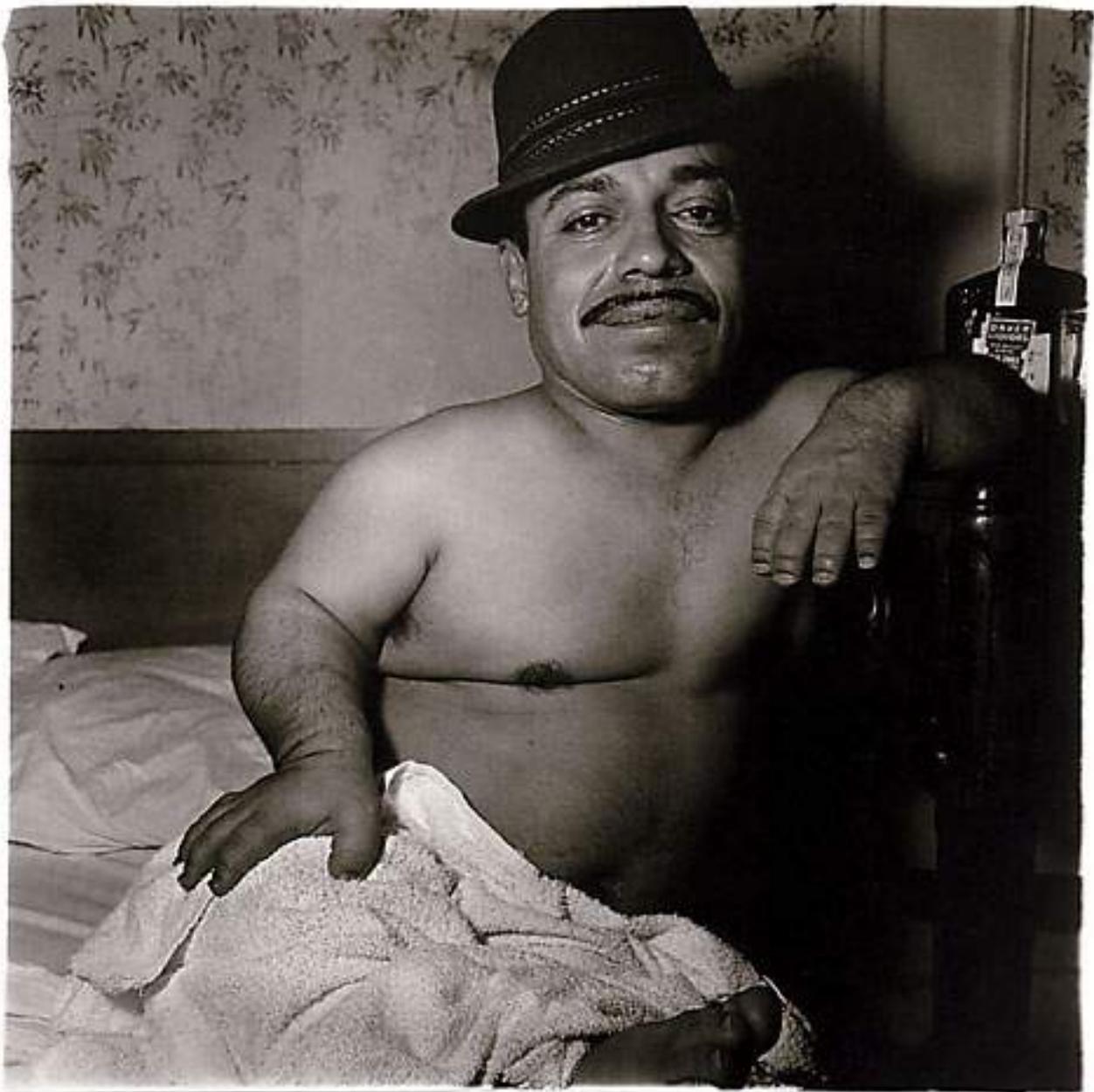
Comincia a fotografare la gente e i luoghi che aveva avuto paura ad affrontare fino a quel momento.

Pur se terrorizzata, il terrore le permette di sentire, di frantumare la sua indifferenza, la depressione. La madre le proibiva da bambina di guardare l'anormale: ora l'oggetto di quella proibizione diventa un'ossessione.

Comincia a lavorare per provare a esprimere la sua visione del terribile isolamento e della solitudine di ogni individuo. Inizialmente fotografa travestiti, barboni, tossicodipendenti, prostitute.

Rimane profondamente colpita dalla visione del film "Freaks" (1932) e presto scopre di poter incontrare quelle stesse persone raccontate dal film a Coney Island e li fotografa nelle loro case.

Ogni incontro è una sfida. Nel mondo della Arbus non esistono momenti decisivi. I soggetti non sono colti di sorpresa ma si rivelano spontaneamente.



Tratta tutti i momenti come se avessero un uguale rilevanza e crede sia cruciale che i suoi soggetti siano consapevoli dell'atto al quale partecipano. Lascia il marito e continua a lavorare per i giornali ma cerca anche delle sovvenzioni per il suo lavoro, realizza libri, scrive saggi. Pubblicherà, insegnerà fotografia mano a mano che la sua importanza e la sua influenza crescerà: il suo ruolo di fotografa diventa la possibilità di offrire una personale visione dell'altro e insieme di se stessa.

La sfida sarà una sfida personale, un tentativo di comprendersi cercando di comprendere l'altro.

Fotografa i suoi soggetti con una ripresa frontale e con il flash, conferendo loro dignità e importanza, mostrando che esiste anche un altro mondo che in genere tendiamo a non voler guardare.

Nelle sue immagini appare evidente un contrasto tra la tematica lacerante e la pacatezza delle modalità di ripresa; nessuno dei suoi soggetti sembra dare segni di sofferenza o di angoscia. Non li coglie alla sprovvista ma si impegna a conoscerli. Quasi tutti sembrano non accorgersi della loro stranezza, non pongono l'accento sulla loro infelicità, ma sull'indifferenza e l'autonomia.

"La maggior parte della gente vive con la paura di avere prima o poi

un'esperienza traumatica. I freaks sono nati con il trauma. Hanno già passato il loro esame. Sono degli aristocratici".





Per lei la macchina fotografica era uno strumento di ricerca della realtà umiliata, offesa. Le sue foto hanno allargato la capacità di vedere il mondo, mostrato androgini, storpi, nani, deformati, folli, drogati, freaks ma non ci sono tracce di voyeurismo o esibizionismo del trasgressivo. Nel 1962, comincia a fotografare sempre più spesso nani e giganti (Il nano Morales e il gigante ebreo Eddie.) e inizia a fotografare i nudisti. Per 5 anni

fotografa nudisti nei campi del New Jersey e Pennsylvania. Sono anni molto creativi e di grande lavoro per i giornali.

Nello stesso anno vince la borsa della Guggenheim Foundation: presenta 12 fotografie e sulla domanda scrive, voglio esplorare gli usi e i costumi degli americani, festival, gare... questi sono i nostri sintomi e i nostri monumenti, voglio raccogliarli come fanno certe nonne con la frutta in conserva, perché diventeranno bellissimi. Voglio salvare queste cose perché le curiosità, le cerimonie e i luoghi comuni un giorno saranno leggendari”.



Dopo la mostra New Documents, preoccupata di esser classificata come la fotografa dei freaks comincia a fotografare più spesso gente comune. In queste immagini si realizza un'inversione fotografica delle apparenze: mostra la dignità dei diseredati e la ridicolezza delle persone abbienti. Quando la Arbus fotografa la borghesia o il patriottismo plebeo, ne coglie la maschera e l'apparenza. La macchina fotografica non è uno specchio del reale, ma il prolungamento dello sguardo, un gesto e un modo di pensare il quotidiano.

Con lei, il fotografo diventa il testimone di un'epoca dell'apparenza e del conformismo e, grazie al suo lavoro, Diane Arbus modifica il nostro senso del lecito in fotografia, ha esteso il campo di ciò che si può definire un soggetto accettabile.

"Sono nata per salire la scala della rispettabilità borghese e da allora ho cercato di arrampicarmi verso il basso, il più rapidamente possibile".
Viene trovata il 27 luglio del 1971 con i polsi tagliati nella vasca da bagno vuota. Sulla scrivania, il suo diario aperto al giorno 26 con scritto "l'ultima cena".



Stephen Shore (1947 -)

Dalla metà degli anni Sessanta, la fotografia entra poco per volta nel campo dell'arte e di rimando, delle pratiche artistiche. Tra le radicali trasformazioni di quegli anni, l'opera di Stephen Shore esercita una significativa influenza, segnando in modo indelebile l'evoluzione della fotografia contemporanea.

Considerato uno tra i più importanti pionieri del colore, Stephen Shore si è avvicinato alla fotografia con sorprendente precocità: scattava fotografia e usava la camera oscura già prima dei dieci anni.

A quattordici Edward Steichen, il curatore capo del MoMa, acquista tre sue opere, da adolescente frequenta la Factory di Andy Warhol, a ventiquattro anni il Metropolitan Museum of Art gli dedica una mostra personale.

Nel 1973 Shore ritorna da un viaggio per gli Stati Uniti durato due anni. Il risultato di questa esperienza è "American Surfaces", un progetto realizzato con una fotocamera 35mm e pellicole a colori. "American Surfaces", è un ampio insieme di immagini che, emulando lo stile dell'istantanea, ritraggono tutto ciò che il fotografo ha incontrato in viaggio: le stanze in cui ha dormito, i pasti consumati, le persone, le strade, le stazioni di servizio, motel, le automobili, i parcheggi.







American Surfaces

Tra il 1973 e il 1981 Shore compie una nuova serie di viaggi nel Paese, viaggi che daranno vita a "Uncommon Places", un progetto da lui inteso come diario di un viaggio, non solo fisico ma soprattutto orientato a esplorare l'esperienza della visione. In "Uncommon Places" si assiste a un'evoluzione formale dovuta al passaggio al grande formato: l'approccio è più meditato e la superficie del negativo condensa una straordinaria densità di informazioni.

Con uno stile privo di qualsiasi enfaticizzazione, e una straordinaria resa della luce, l'opera di Shore coglie le trasformazioni che la cultura del consumo ha inflitto al paesaggio degli Stati Uniti, dove pali, cavi elettrici, neon e cartelli pubblicitari hanno per sempre compromesso l'immagine tradizionale della wilderness americana.





Uncommon Places

Se le sfere dell'arte e della fotografia artistica hanno sempre avuto tendenza a considerarsi separate, ognuna con la propria storia e i rispettivi referenti, Shore si pone in una specie di limine, un punto intermedio da cui è possibile contemplare la tradizione fotografica documentale come si stava scrivendo in quei momenti e, al contempo, cogliere la natura dei cambiamenti in corso nell'arte contemporanea.

Da questo punto di vista, il suo lavoro è particolarmente prezioso per il rinnovamento apportato col suo contributo al linguaggio fotografico.

Il lavoro di Shore ha rappresentato una repentina irruzione nelle convenzioni stilistiche e tematiche, aprendo la strada a nuove esplorazioni che oggi sono diventate tanto abituali da indurre nuovi convenzionalismi che sarebbe il caso di decostruire nuovamente.

Alec Soth (1969 -)



Il lavoro di Alec Soth (Minneapolis, 1969) affonda le proprie radici nella tradizione tipicamente americana della 'fotografia on-the road' praticata da Walker Evans, Robert Frank e Stephen Shore. Alec Soth è un artista che lavora per serie. Le sue fotografie hanno un valore individuale e si possono senz'altro considerare singolarmente, ma si compiono appieno soltanto all'interno della sequenza a cui appartengono, contribuendo allo sviluppo della narrazione che spesso la scandisce.

Anche sotto l'aspetto dei contenuti, spesso i lavori di Alec Soth si articolano sulla base di un *processo dicotomico*.



Songbook (2015)

Se si considerano le sue tre serie principali, *Sleeping by the Mississippi* (2004) contrappone e combina il sogno e la realtà, *Niagara* (2006) l'amore e la morte, *Broken Manual* (2010) l'isolamento e la società.













Sleeping by the Mississippi



'Josh, Joelton, Tennessee' (2004)





Niagara





Broken Manual (2006)



Bogota (2003)