

WALKER EVANS

Molto complessa e molto varia è stata la carriera di Walker Evans, che con il suo lavoro ha percorso tanti generi fotografici rinnovandoli completamente. Di sé diceva spesso di essere un uomo di letteratura. Infatti, aveva studiato letteratura e il suo desiderio era di diventare scrittore. Amava soprattutto Flaubert e il suo particolare realismo. Poi Walker Evans scopre la fotografia e attraverso il suo linguaggio riesce a scrivere alcune tra le pagine più memorabili del '900 americano. E lo fa con un occhio sempre rivolto al suo modello letterario, di cui diceva di ammirare "la non-apparenza dell'autore, la nonsoggettività. Questo è letteralmente applicabile al modo in cui voglio usare, e in cui uso, la macchina fotografica".

Per Walker Evans la fotografia equivaleva a un medium estremamente malleabile, in grado di adattarsi a una serie di necessità. Non esistevano canoni preconcepiuti. La macchina fotografica serve per raccogliere le idee, gli aneddoti, le possibili icone. Anche i formati delle fotografie non sono un canone ma Evans si muove agile a seconda delle sue necessità. La necessità di andare dritto verso il suo scopo, che era sempre quello di una documentazione accurata e precisa, forte senza indugiare su possibili richiami alla bellezza, allo stile, alla retorica. È stato anche uno dei primi che ha visto nel libro fotografico il mezzo più efficace per raccontare una storia e lo ha usato come veicolo ideale per raggiungere il suo pubblico.

La sua fotografia è pervasa sempre e comunque dal senso del *wit* inglese, diverso dallo humor. *Word reference* per wit dice: perspicacia acutezza, spirito: così deve essere il fotografo: acuto, perspicace più che divertente. Deve poter cogliere il senso di una situazione, impossessarsene rapidamente.

Molto spesso la produzione di Walker Evans viene confinata negli anni Trenta e nel pure importante contributo dato al lavoro della Farm Security Administration. Ma in realtà, il suo apporto alla fotografia e alla cultura, soprattutto americana, è stato molto più ampio.

In lui possiamo trovare:

- la decostruzione del ritratto fotografico;
- l'uso della foto casuale come principio creativo;
- le riflessioni intorno all'appropriazione dell'immagine del consumatore;
- l'introduzione della serialità e della modalità di archiviazione nel processo creativo e nella realizzazione fotografica;
- il ruolo dell'oggetto vernacolare, così come del suo uso e della sua collezione.

Inoltre, Evans si è sempre confrontato con il problema dell'anonimato: un concetto che troviamo lungo tutta la sua carriera.

Evans è stato il primo a individuare questa caratteristica (la fotografia anonima) come cruciale per la fotografia e il suo futuro e lo ha compreso ancora prima della Pop Art, del New Realism e di tanti altri autori che da lui prenderanno le mosse per le loro contemporanee ricognizioni.

La fotografia è una questione di superfici: non ci permette di penetrare all'interno. Non ha senso cercare un piano psicologico, simbolico o metaforico; bisogna semmai lavorare sulla dimensione descrittiva della macchina fotografica. Le sue dimensioni ben si adattano alle facciate delle case e delle chiese, e il suo dominio sembra essere la tassonomia, la capacità di classificare, di creare un catalogo delle forme più diverse esistenti.



Negli stessi anni in cui, in Germania, August Sander cerca di individuare le persone attraverso i tratti fisiognomici mappando la società attraverso un insieme di caratteri, Evans crede nella possibilità di rivelare l'ambiente attraverso dettagli e articolari, vedute generali e *close-up*.

L'era della civiltà industriale, che l'America sta vivendo, si rivela molto di più negli oggetti prodotti da questa stessa produzione che attraverso i suoi simboli. Il suo lavoro sarà sempre di classificare, di essere un archivista dell'immagine: questo è forse il vero lavoro che un fotografo può realizzare.

Nato nel 1903 a St. Louis, nel Missouri, da una famiglia benestante, dopo gli studi lavora per un breve periodo alla Public Library di New York e nel 1926 parte per Parigi, dove frequenta per un anno alcuni corsi alla Sorbona.

In questo periodo Evans conosce il lavoro fotografico di Nadar e ne rimane profondamente impressionato. In Francia dice di aver compreso un nuovo modo di investigare la realtà, nato dall'attenzione al realismo francese di Flaubert e al modernismo poetico alla Baudelaire.

La sua formazione e il timore reverenziale nei confronti della letteratura, gli avevano impedito fin lì di diventare uno scrittore. Ma nei confronti della fotografia la sua mente è libera e indipendente.

I primi anni dopo il soggiorno europeo sono segnati da grandi difficoltà economiche ma anche da un crescente, e sempre più consapevole, fermento creativo. Rientrato negli Stati Uniti, compra una macchina fotografica e decide di diventare fotografo. Gli basta un incontro con Alfred Steiglitz per capire che lui intende realizzare una fotografia diversa, senza alcuna pretesa di arte ma in grado invece di raccontare la vita. La lezione di Matthew Brady e poi di Lewis Hine è forte in lui. D'altra parte, gli echi delle avanguardie europee, della Nuova Oggettività tedesca, si fanno sentire.

In un testo del 1931, critica la fotografia pseudoartistica americana (Steichen e Stieglitz, anche se in modo differente) e invece loda l'oggettività tedesca alla Renger-Patzsch e alla Sander per la consapevolezza di tempo e di spazio.

Da questo periodo in poi, tutti i suoi lavori cercheranno di restituire un tempo e uno spazio precisi e lui cercherà di realizzare, per così dire, dei lavori fotografati e non dei soggetti fotografici.

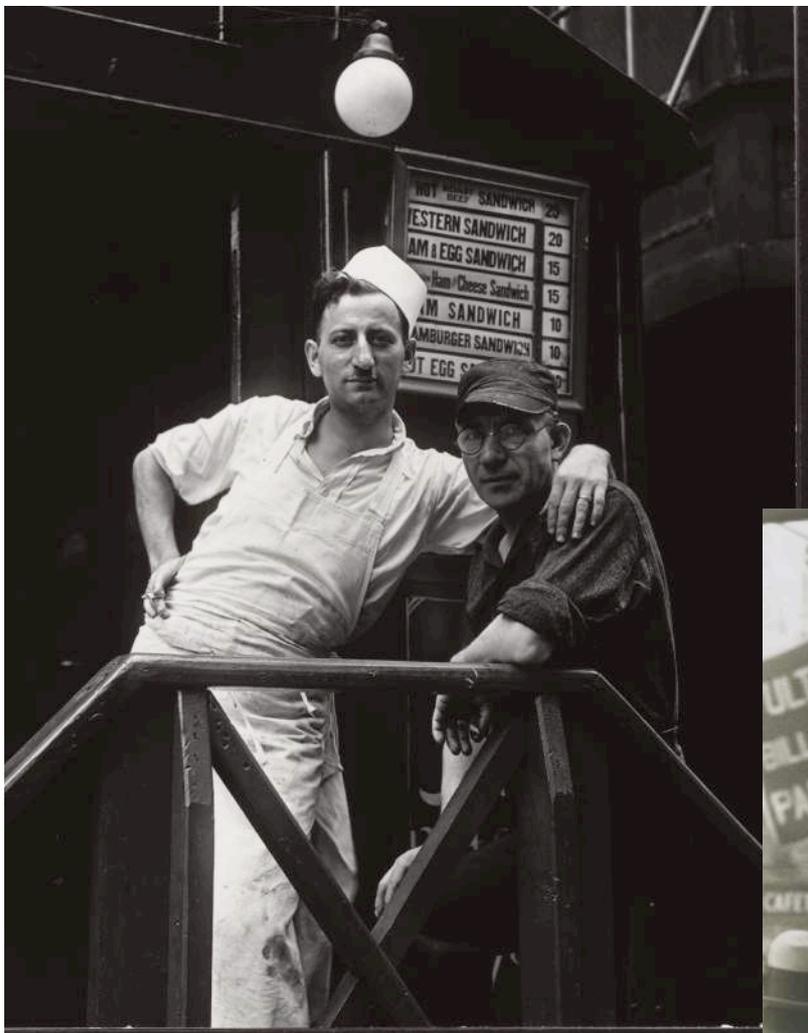
Non è la ricerca del soggetto bello che gli interessa ma del soggetto che, attraverso la fotografia, può essere compreso in modo profondo.

Nel 1928 realizza le prime composizioni di architetture astratte, simili, o almeno vicine a, quelle che Paul Strand aveva realizzato anche per l'ultimo numero della rivista Camera Work.

Già il tema della città appare vigorosamente in queste immagini: Le strade di New York e le architetture popolari sono lo scenario prescelto per educare la vista. Vuole che il suo lavoro sia "colto, autorevole, trascendente".

Evans, Walker 49.71

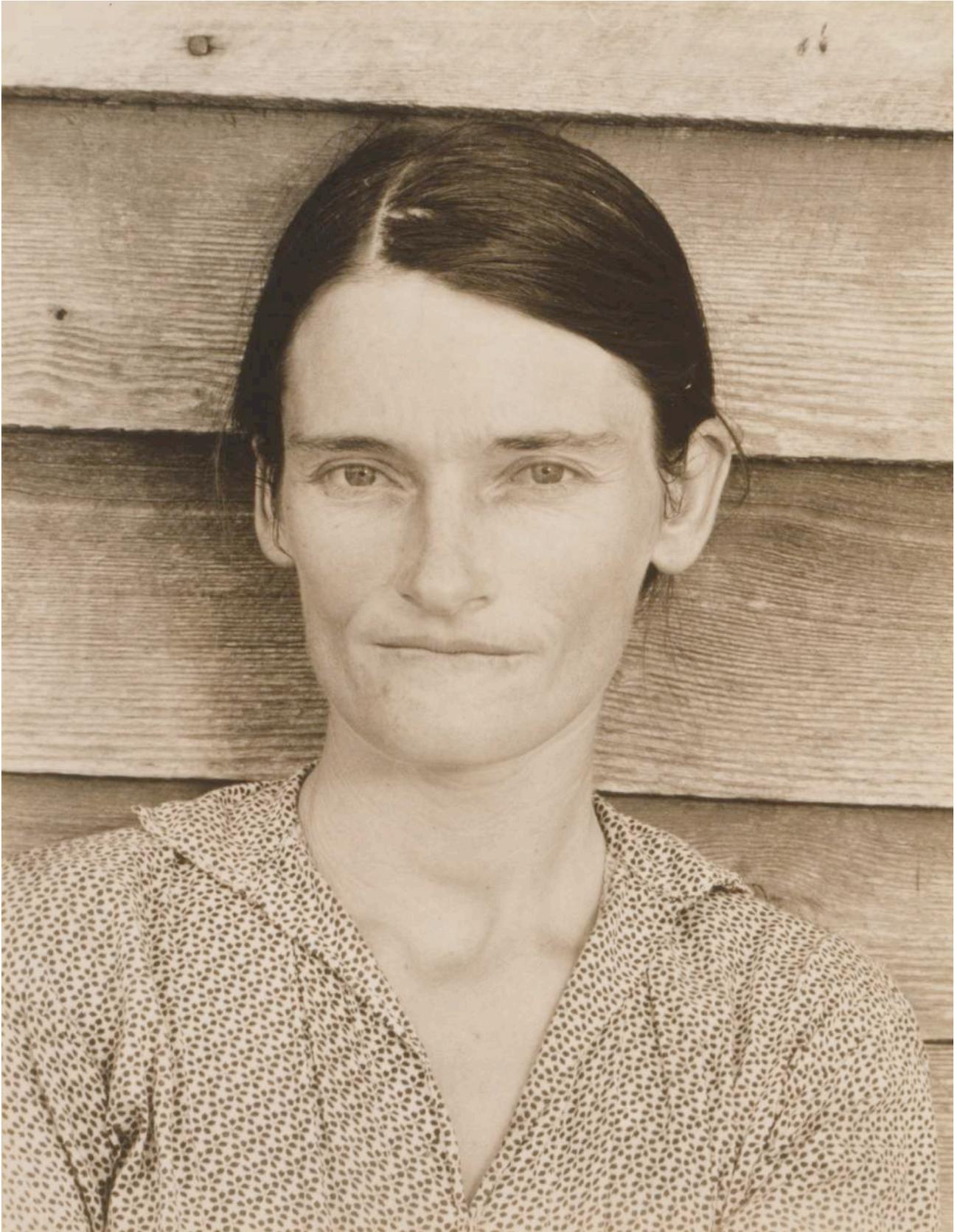


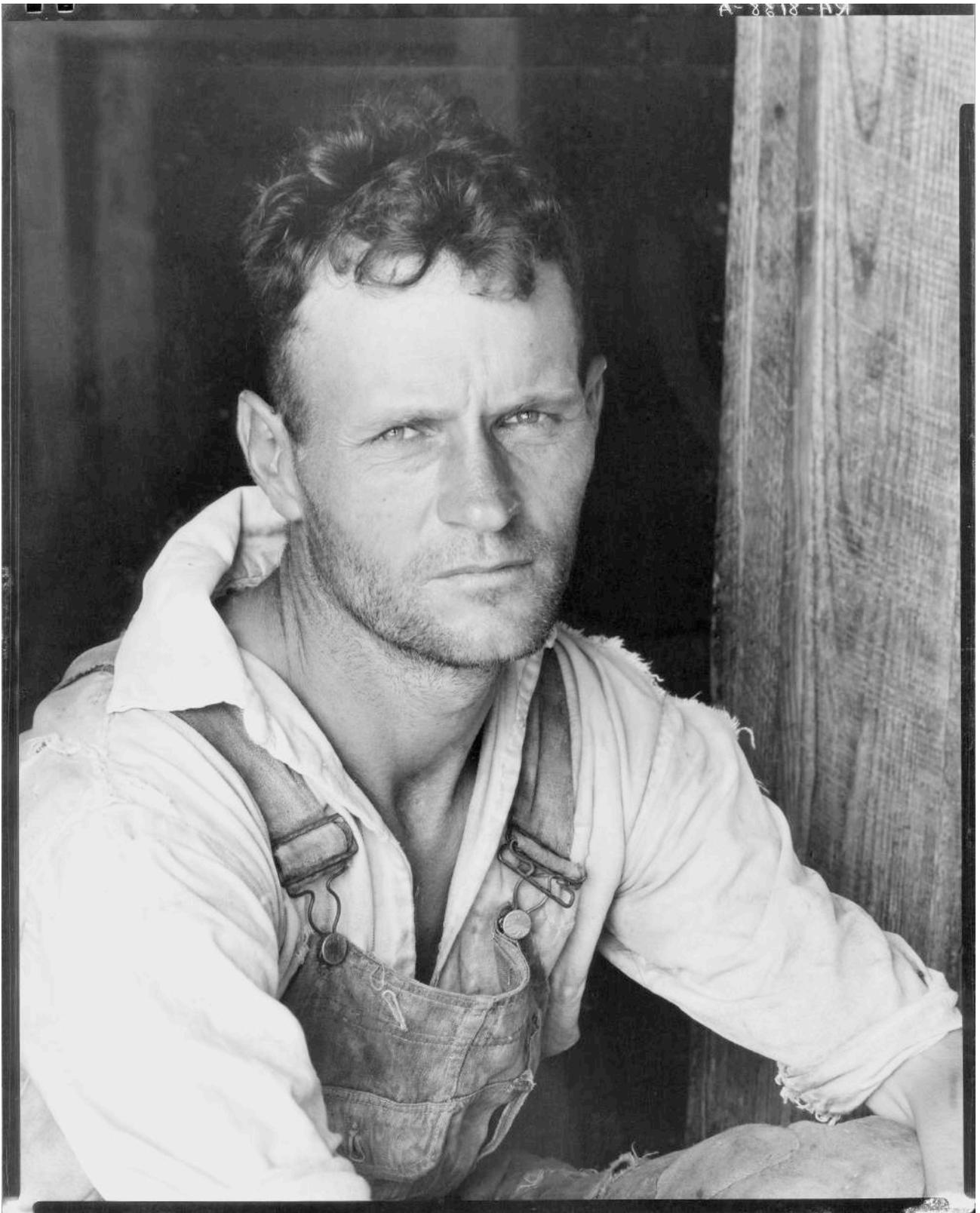


Nei primi anni Trenta, anni di grande crisi, cerca di mantenersi accettando anche commissioni e lavori che sembrano eccentrici rispetto al suo naturale sviluppo creativo (Crociera a Tahiti del 1932, o Cuba del 1933). E, in una situazione di emergenza economica, sente sempre di più l'urgenza della macchina fotografica come strumento di lavoro ma soprattutto come arma, sociale e politica. Nel 1935 Walker Evans entra a far parte del gruppo di fotografi della Farm Security Administration (ci resterà fino al 1938), un'agenzia governativa di sostegno ai piccoli agricoltori e alla politica del New Deal. Entra con il primo gruppo di fotografi (Carl Mydans, Arthur Rothstein, Dorothea Lange e Ben Shahn).

I fotografi, sotto la guida di Roy Stryker, realizzano per la FSA un ampio reportage per fornire un'immagine esauriente delle drammatiche condizioni sociali, economiche e morali delle zone rurali del paese, quelle più colpite dalla Grande Depressione seguita alla crisi del '29.

L'idea generale della FSA potrebbe forse, con una certa critica, condensarsi in due verbi: mostrare e nascondere. Mostrare quel che avviene nel sud ma, in qualche modo, lasciare che l'immagine emotivamente forte della Depressione nasconda altre cose, altre verità, altre tensioni.





Evans si rifiuta di fotografare in un qualsiasi contesto ideologico. Per tre anni, dal 1935 al 1937, Evans viaggia negli stati più poveri del centro e del sud del paese, raccogliendo le immagini di un'America sfinita. All'interno dell'équipe della FSA, Evans è certamente la figura meno omologabile; mentre i suoi colleghi usano per lo più fotocamere di formato ridotto e realizzano una grande quantità di immagini, egli predilige una macchina a lastre di grande formato (una Folding 20x25), che necessita di cavalletto e gli consente di scattare poche fotografie ma formalmente perfette.

Architetture spoglie e deserte, insegne e manifesti pubblicitari, volti incisi dai segni della fame, strade polverose e spoglie: le sue immagini sono documenti diretti e frontali delle condizioni del paese, realizzati con uno stile austero, di una chiarezza e semplicità che rifiuta ogni forma di idealismo romantico.

Gli stessi volti e villaggi, le stesse campagne dei romanzi di Steinbeck, quelle di un'America che si risveglia dai sogni di gloria dei "ruggenti" anni '20, alla ricerca di una propria verità. Evans ricerca il dettaglio visivo, non fine a se stesso, ma capace di rivelare le tracce dell'uomo e della sua presenza. Gli oggetti inanimati, un paio di scarpe al centro dell'inquadratura, una crepa su un muro, diventano simboli del mondo di cui fanno parte e delle persone che in quel mondo vivono.

Il suo sguardo riesce a donare agli oggetti quotidiani e banali non solo bellezza ma anche, e soprattutto, dignità. E una sorta di mistero che sprigiona dalla semplicità ambigua di ogni immagine. Come le foto di laceri manifesti pubblicitari che, nelle strade deserte o addirittura negli interni poverissimi delle case contadine, continuano a propagandare, in modo quasi sinistro, un virtuale American way of life, strappato via dal tempo e dalla realtà economica.



Le sue immagini hanno ampliato e modellato il nostro modo di guardare distributori di benzina, sfasciacarrozze, pali dell'elettricità, architettura popolare, interni di case, strade polverose. I luoghi comuni che l'uomo vive e soffre.

Nel 1938 realizza una grande mostra e un libro collegato: *American Photographs*, la prima mostra del MoMA dedicata a un unico fotografo. La mostra

contiene un centinaio di fotografie e il montaggio è quanto di più libero si possa immaginare e rispecchia la sua persona.

Let Us Now Praise Famous Men, così recita il titolo di uno dei libri più originali nella storia del rapporto tra fotografia, letteratura e giornalismo. Opera a due, risultato di alcune settimane che, nel 1936, Walker Evans e lo scrittore James Agee trascorrono con alcune famiglie di mezzadri nel sud degli Stati Uniti colpiti dalla recessione.

Doveva uscirne un articolo per *Fortune*, diventerà invece il racconto insieme letterario, giornalistico e poetico della storia di un paese, l'esempio di una pratica di collaborazione e dialogo fra fotografo e scrittore, nel segno di un'inflessa ricerca della complessità del vero. Un libro che diventerà, come diceva Agee, "un esempio di letteratura sperimentale": le fotografie non sono illustrative ma sono parte dei contenuti.

La produzione di Walker Evans continuerà negli anni successivi a sfidare le convenzionali nozioni di fotografia del proprio tempo, anticipando gli sviluppi futuri del linguaggio e dello sguardo.

Come le immagini scattate di nascosto nei vagoni della metropolitana, o i ritratti di strada, o ancora le istantanee di architetture e i paesaggi scattati dal finestrino di treni in corsa.



L'America guarda in faccia se stessa nelle sue immagini e quello che vede cambierà per sempre il suo modo di guardare.

Negli anni '70 viene affascinato dalla polaroid e comincia di nuovo a sperimentare.

Alla fine della sua vita, passa il tempo a raccogliere materiali trovati con una ossessione maniacale. Dopo la sua morte, un amico fotografa il suo spazio: è pieno di oggetti, in un assemblaggio assurdo e fortuito di cose che lo affascinarono.

Lascia una sorta di strano epitaffio, quasi come se fosse il suo testamento: "Do not disturb the arrangement of tin beer caps in this wash bowl". Non disturbate la sistemazione degli anelli delle lattine di birra in questo lavandino.

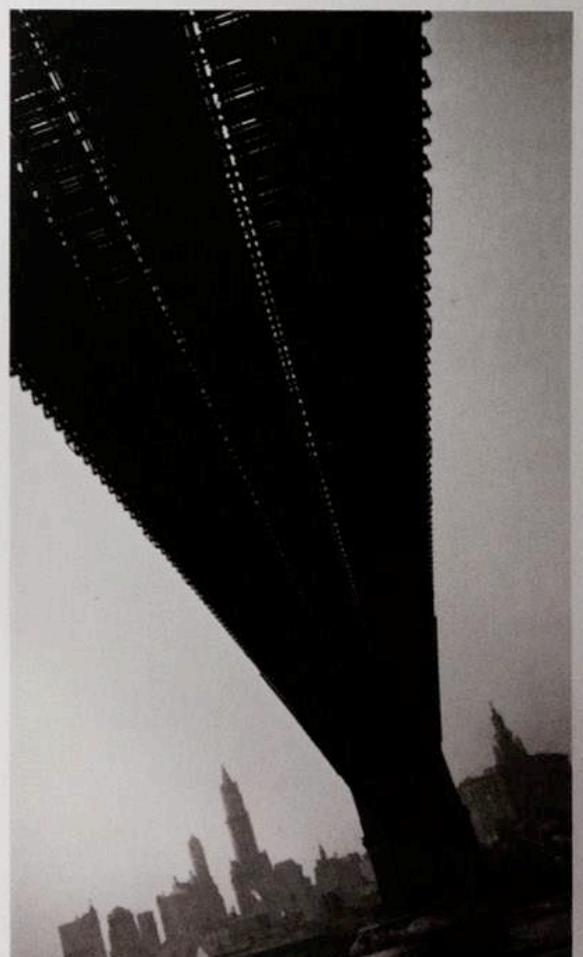
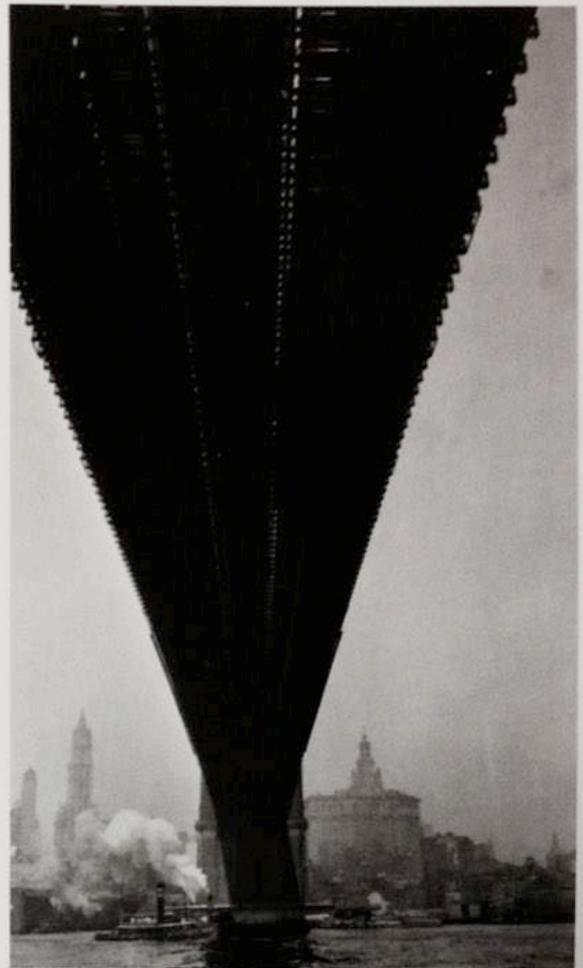
Morirà nel 1975. Chiederà di non avere alcun funerale. Aveva venduto, prima di morire, la gran parte delle sue stampe ai collezionisti: non avrebbe desiderato un modo migliore di morire. Nell'anonimato.

Troviamo una serie di epigoni della sua fotografia in autori come Robert Frank, Lee Friedlander, Diane Arbus, Garry Winogrand fino in qualche modo a Wim Wenders. Nel 1963 Andy Warhol realizzò una serie di fotografie ispirate a Robert Rauschenberg ma espressamente dedicate a lui intitolando la serie come il suo libro più famoso "Let us praise Famous Men".

Singoli lavori:

Brooklyn Bridge: Realizzato nel 1930 insieme allo scrittore Hart Crane che utilizza le foto di Evans per raccontare la città e il suo flusso umano di persone.



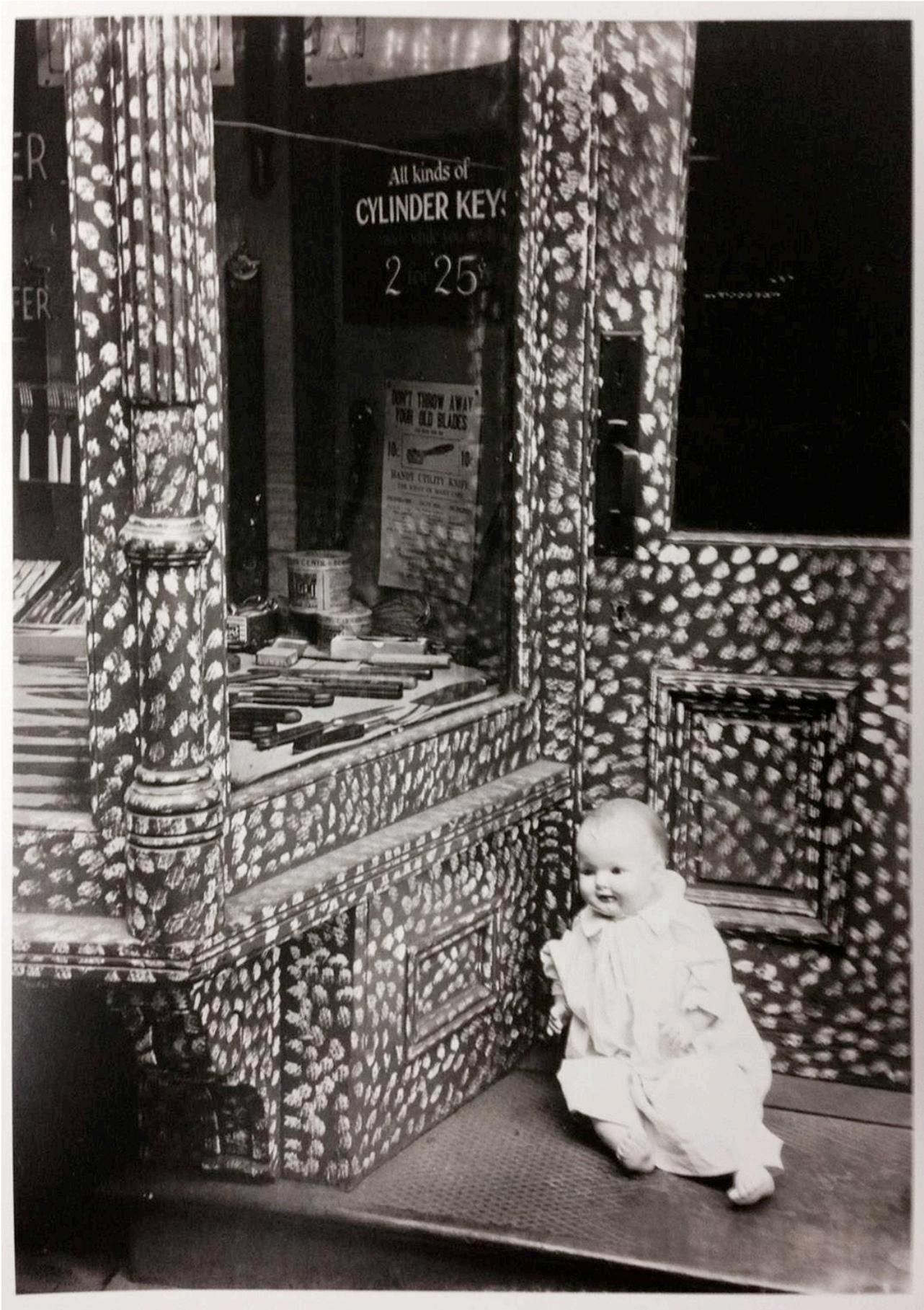




New York Intorno agli anni 1929 – 1930, Evans percorre ossessivamente la città di New York e la fotografa rifiutando ogni magniloquenza possibile (vedi Modulo D).



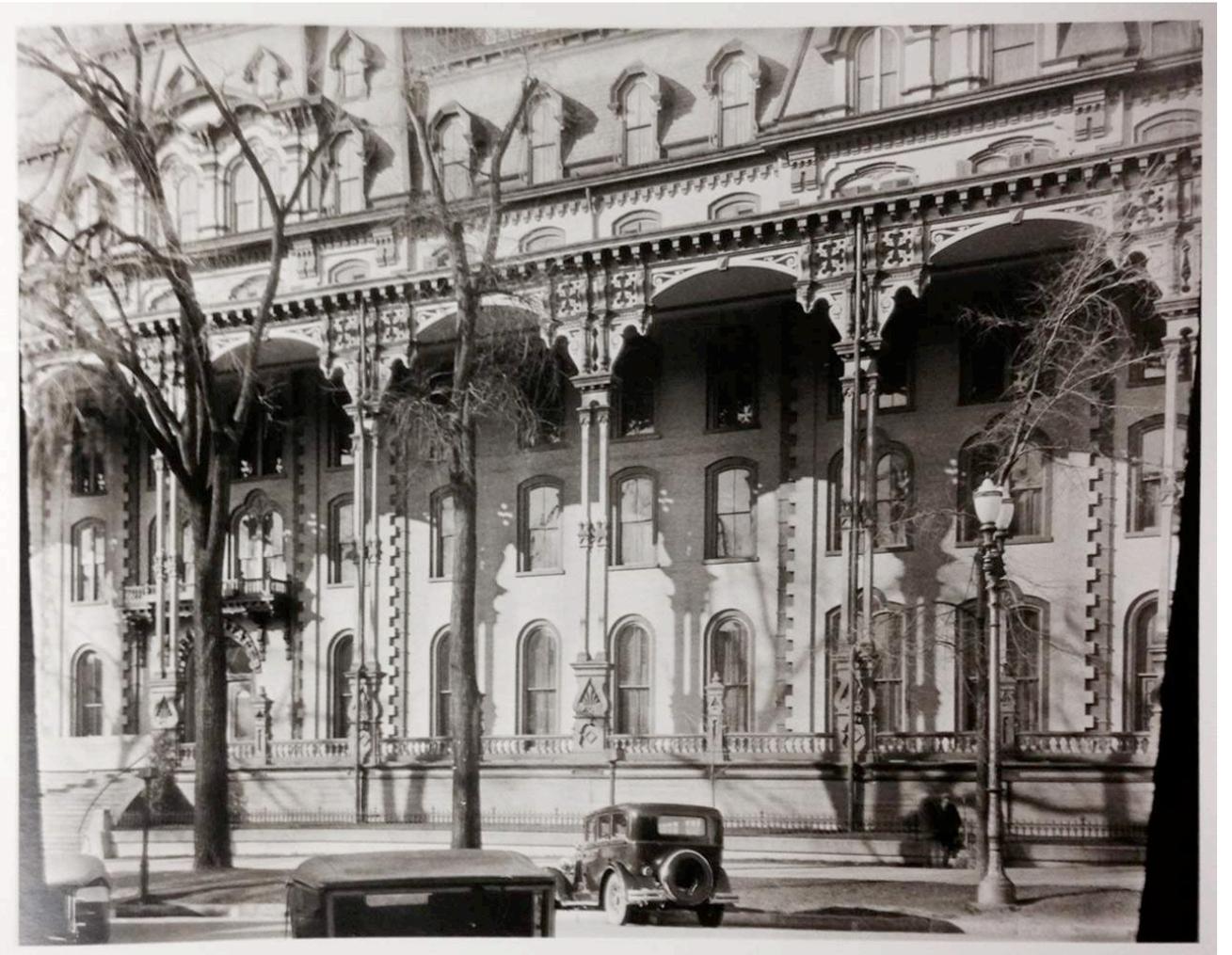




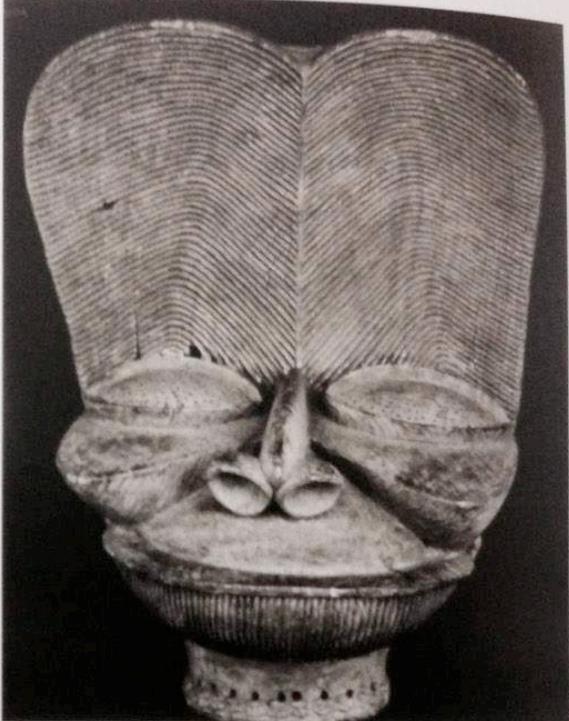
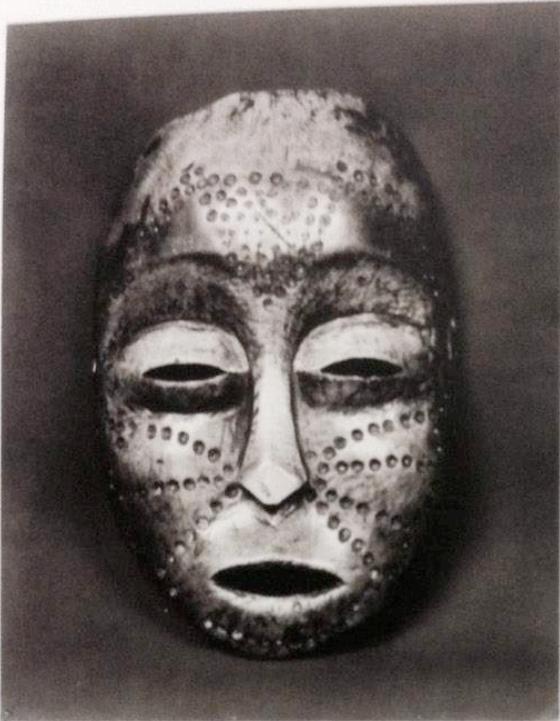
Architetture vittoriane: nel 1931 si imbarca in un lavoro voluto e promosso dal suo mentore - Lincoln Kirstein - sulle architetture vittoriane nel New England, che diventerà anche una mostra.

Una nuova estetica sta cominciando a farsi strada. La sua ricognizione può essere avvicinata al lavoro di Weston o di Strand ma lui non vuole aggiungere nessuna forma di drammaticità, al contrario degli altri due autori.

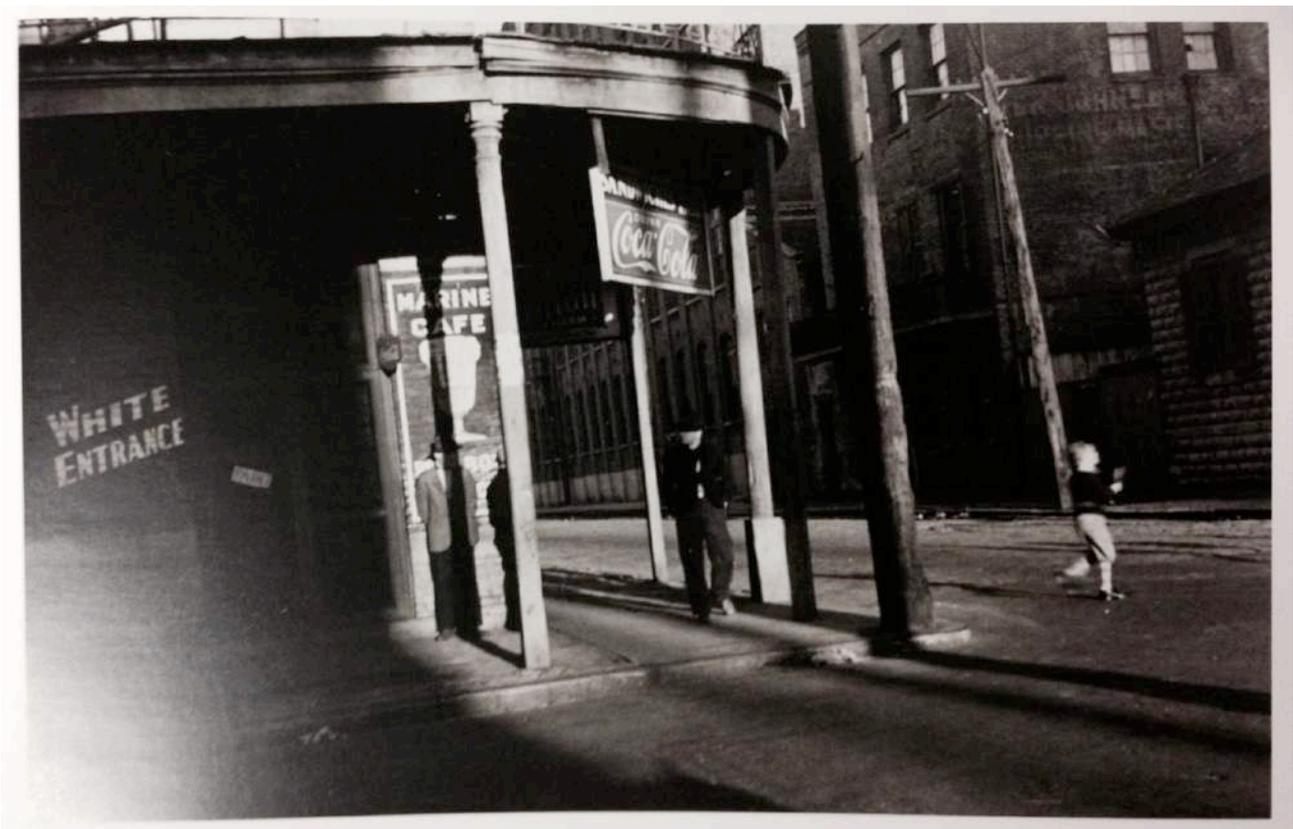




Sculture africane, del 1935 (per il MoMA di New York).



The Deep South, anni Trenta: tornerà varie volte nel Sud degli Stati Uniti, anche quando lavora già per la FSA, dimostrando un'attenzione alla architettura ma anche all'episodio vernacolare ma significativo.





Antebellum Architecture (1935) spiega bene il lavoro tassonomico realizzato da Evans e cosa voglia dire documentare con la fotografia.



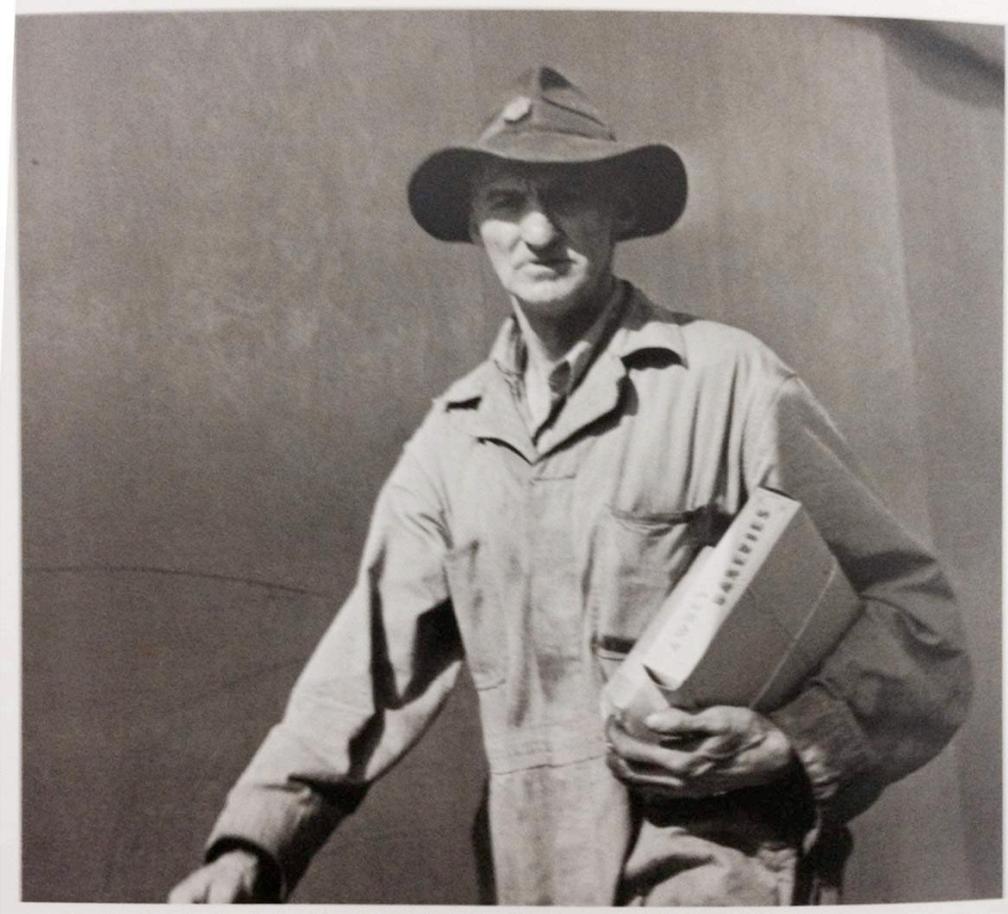
The Subway: realizzato dal 1938 al 1941, è una forma di ribellione al lavoro di studio: una piccola macchina fotografica nascosta sotto la giacca. L'idea è di registrare semplicemente - "pure recording".
Attenderà 20 anni per pubblicare queste foto per paura di possibili ritorsioni dalle persone fotografate.





Labor Anonymous realizzato negli anni '40. Evans non è interessato ai ritratti come possibili scavo psicologico di un individuo, ma come elementi di una immagine totale. Non crede nella "verità" dei ritratti ma questi gli interessano proprio perché anonimi.



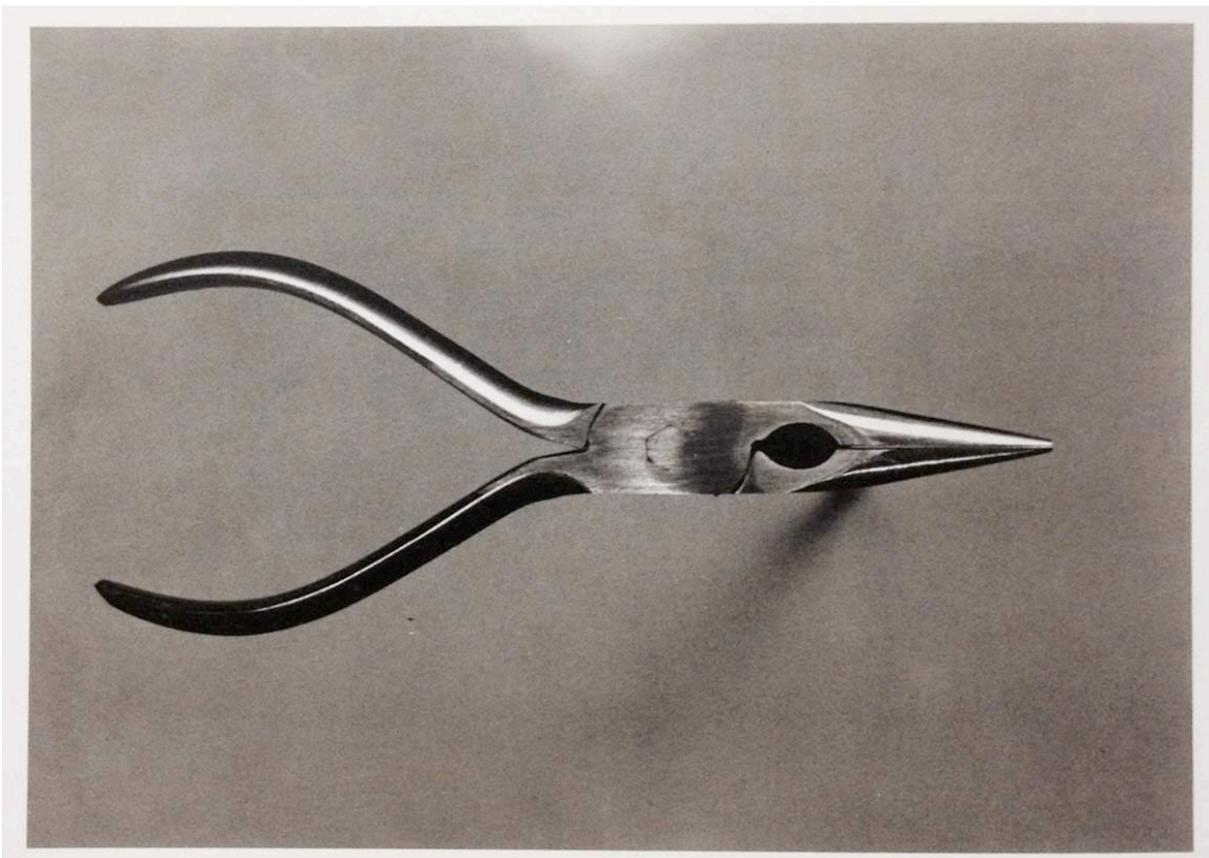


Views from the Train: la sua capacità di sperimentare non ha mai smesso di creare nuove, incredibili combinazioni. Come queste sette diverse vedute dal treno pubblicate nel settembre 1950.



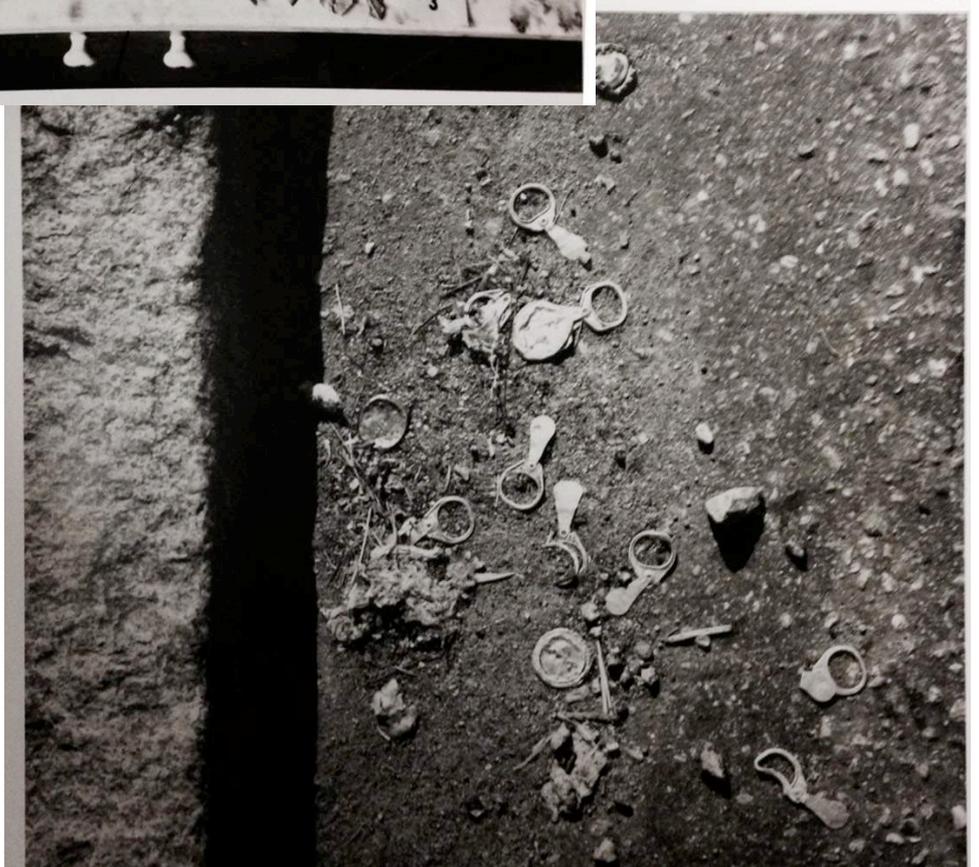
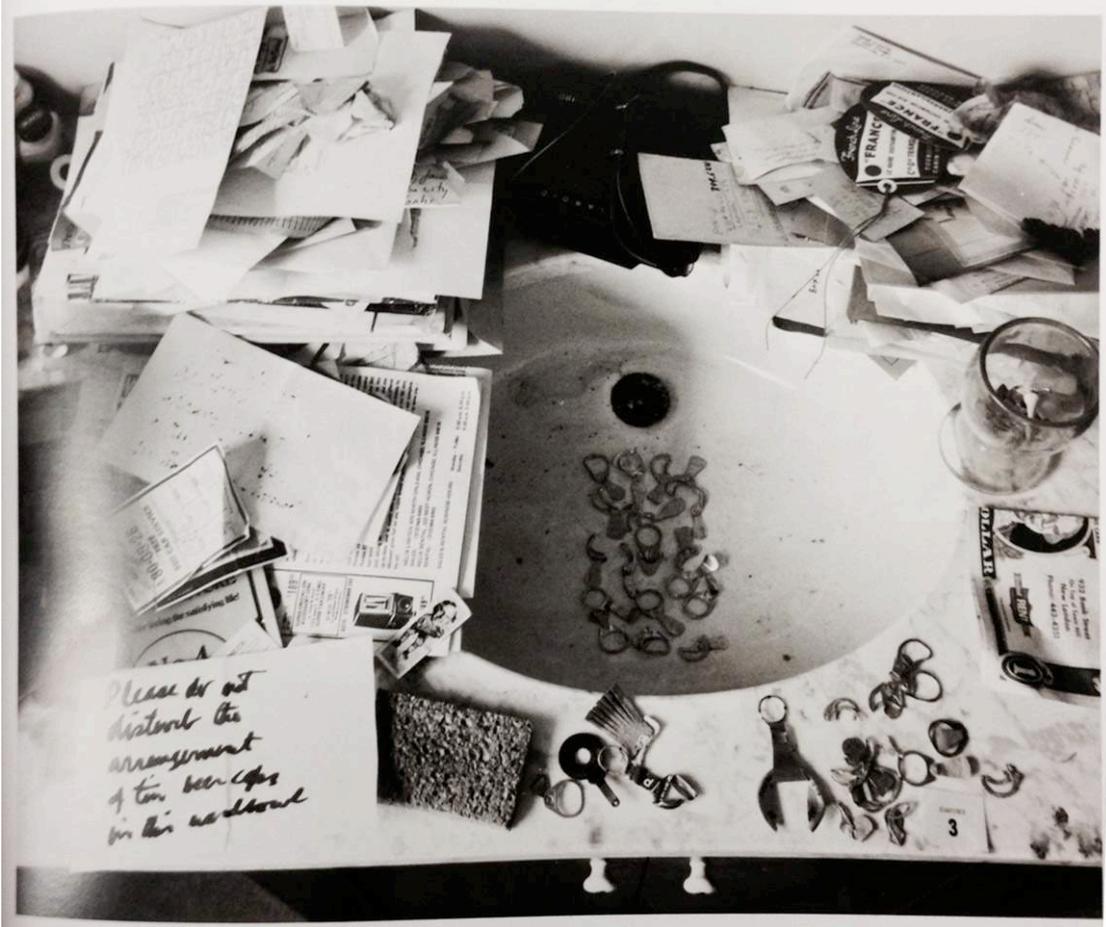


The beauty of the Common Tool (1955). L'estetica dell'anonimo riportato nell'oggetto triviale di tutti i giorni. L'oggetto è fuori da ogni contesto, isolato.

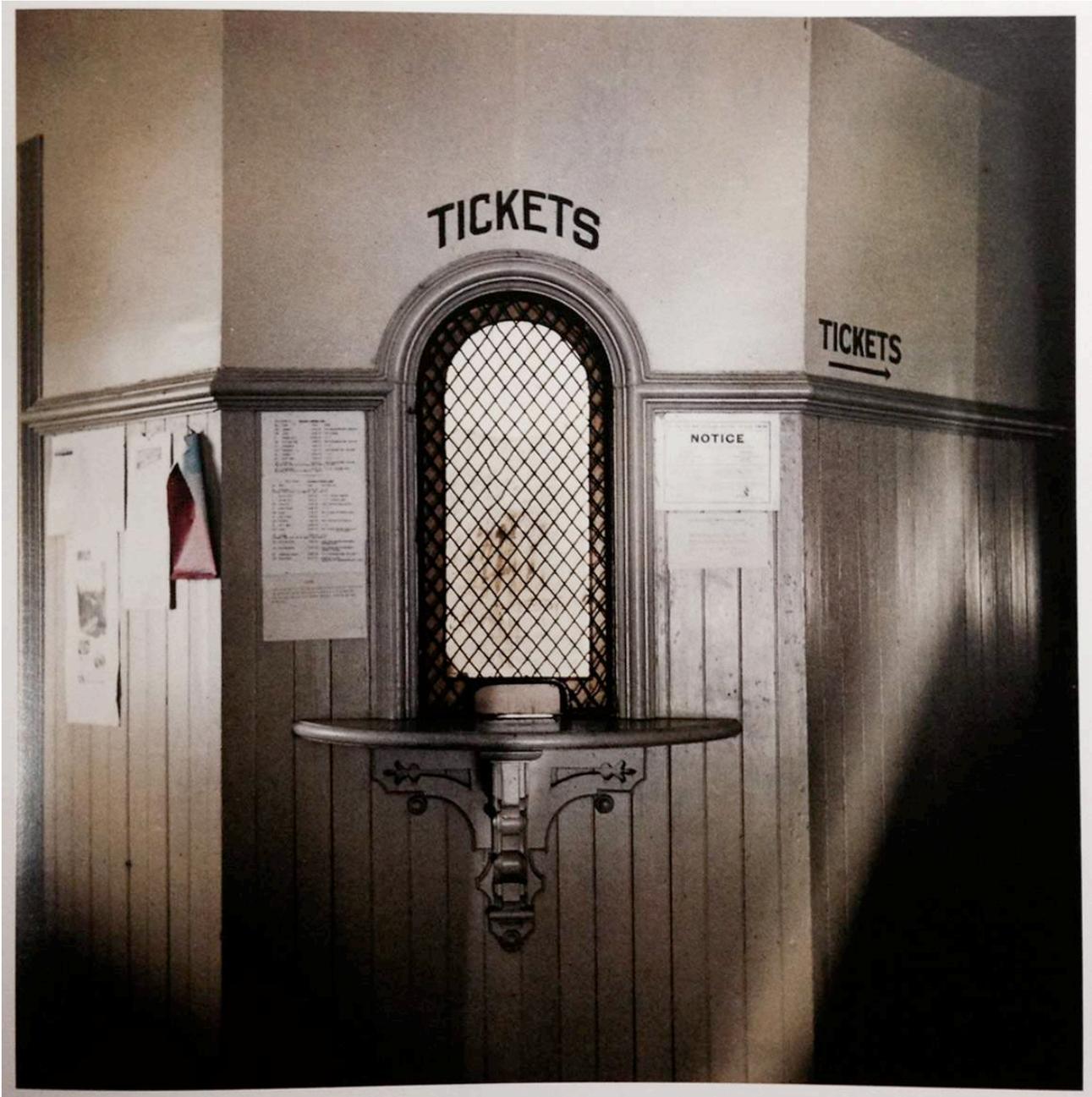


Postcards: per tutta la vita usa le cartoline in due modi, creando foto come cartoline e raccogliendole. Usa il formato delle cartoline per ritagliare i negativi. Usa invece le cartoline che colleziona per i suoi progetti, come ad esempio per la sua conferenza inaugurale all'università di Yale. Fare una foto, trovare una foto, è quasi lo stesso gesto e lo stesso concetto.

Trash: anche i rifiuti riescono ad avere un loro significato, una loro armonia, un loro segreto e fascino, come in questo progetto degli anni '60.



Colore: il suo rapporto con il colore è stato particolarmente ambiguo. Anche se usava spesso il bianco e nero, usa anche il colore in modo continuativo intorno agli anni '40. Ha però spesso affermato che il colore corrompe le fotografie e che si tratta più che altro per lui di una necessità lavorativa. Soprattutto quando usa la Polaroid, prova a utilizzare anche il colore come elemento narrativo. Poco interessato alla tecnica, ogni tipologia deve essere indagata e quindi, anche il colore.



Testi di approfondimento (non obbligatori):

Lugon Olivier, *Lo stile documentario in fotografia - Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Milano, Electa, 2008

Frizot Michel, *Storie di sguardi. La fotografia da Nadar a Elliott Erwitt: Dall'invenzione all'arte della fotografia - Il mezzo dei tempi moderni - Dall'istante all'immaginario*, Roma, Contrasto, 2005

Evans Walker, *American Photographs*, New York, Museum of Modern Art, 2012

Evans Walker e Agee James, *Sia lode ora a uomini di fama*, Milano, Il Saggiatore, 2002

Evans Walker, *The Hungry Eye*, New York, Harry N. Abrams, 1993