

Arbus Friedlander Winograd

*The Museum of Modern Art
ii West 53 Street, New York, N.Y.i00i9 Circle 5-8900 Cable: Modernart
NEW DOCUMENT'S
February 28 - May 7, i967
Wall Label*

Most of those who were called documentary photographers a generation ago, when the label waa new, made their pictures in the service of a social cause. It was their aim to show what was wrong with the world, and to persuade their fellows to take action and make it right.

La plupart de ceux qui étaient appelés photographes documentaires il y a une génération, lorsque ce terme était encore nouveau, réalisaient leurs clichés au service d'une cause sociale. Leur objectif était de montrer ce qui n'allait pas dans le monde et de persuader leurs concitoyens d'agir pour y remédier.

In the past decade a new generation of photographers had directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has been not to reform life, but to know it. Their work betrays a sympathy -- almost an affection -- for the imperfections and the frailties of society. They like the real world, in spite of its terrors, as the source of all wonder and fascination and value -- no less precious for being irrational.

Au cours de la dernière décennie, une nouvelle génération de photographes a orienté l'approche documentaire vers des fins plus personnelles. Leur objectif n'était pas de réformer la vie, mais de la connaître. Leur travail trahit une sympathie, voire une affection, pour les imperfections et les faiblesses de la société. Ils aiment le monde réel, malgré ses terreurs, comme source de toute merveille, fascination et valeur, d'autant plus précieuse qu'elle est irrationnelle.

This exhibition shows a handful of pictures by three photographers of that generation. What unites them is not style or sensibility: each has a distinct and personal sense of the uses of photography and the meanings of the world. What they hold in common is the belief that the commonplace is really worth looking at, and the courage to look at it with a minimum of theorizing.

Cette exposition présente quelques clichés réalisés par trois photographes de cette génération. Ce qui les unit, ce n'est ni leur style ni leur sensibilité : chacun d'entre eux a une vision distincte et personnelle de l'utilisation de la photographie et de la signification du monde. Ce qu'ils ont en commun, c'est la conviction que le quotidien mérite vraiment d'être regardé, et le courage de le regarder avec un minimum de théories.

The portraits of Diane Arbus show that all of us -- the most ordinary and the most exotic of us -- are on closer scrutiny remarkable. The honesty of her vision is of an order belonging only to those of truly generous ~irit.

Les portraits de Diane Arbus montrent que nous tous, les plus ordinaires comme les plus exotiques, sommes remarquables lorsqu'on nous observe de plus près. La sincérité de sa vision est propre à ceux qui ont un esprit véritablement généreux.

Lee Friedlander, standing at a greater emotional distance from his subjects, reconstructs our world in precise and elegant metaphors, showing its people in and through their most valued environments: their homes and offices and shops and pageant grounds.

Lee Friedlander, qui se tient à une plus grande distance émotionnelle de ses sujets, reconstruit notre monde à l'aide de métaphores précises et élégantes, montrant ses habitants dans et à travers leurs environnements les plus précieux : leurs maisons, leurs bureaux, leurs magasins et leurs lieux de spectacle.

Garry Winogrand's jokes, like those of Rabelais, are no less serious for being funny, and, in the best sense, vulgar. His taste for life, being stronger than his regard for art, makes him equal even to the task of confronting the comedy of his own time.

Les blagues de Garry Winogrand, comme celles de Rabelais, ne sont pas moins sérieuses parce qu'elles sont drôles et, dans le meilleur sens du terme, vulgaires. Son goût pour la vie, plus fort que son respect pour l'art, lui permet même d'affronter la comédie de son époque.

These three photographers would prefer that their pictures be regarded not as art, but as life. This is not quite possible, for a picture is, after all, only 8 picture. But these pictures might well change our sense of what life is like.

John Szarkowski
Deutsche Übersetzung auf Seite 168

NEW DOCUMENTS, 1967
SARAH HERMANSON MEISTER
MIT EINEM ESSAY VON MAX KOZLOFF
THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK
SCHIRMER/MOSEL MÜNCHEN

P7

Vorwort des Direktors

Avant-propos du directeur

Vor fünfzig Jahren organisierte John Szarkowski, der damals noch am Anfang seiner über dreißig Jahre währenden Arbeit als Direktor der Photoabteilung des Museum of Modern Art stand, eine Photoausstellung, die zu einer der einflussreichsten des 20. Jahrhunderts werden sollte. New Documents und die dort vertretenen Künstler - Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand - werden mittlerweile derart mit der damaligen Zeit, mit dem MoMA und miteinander identifiziert, dass man allzu häufig vergisst, wie jung sie 1967 noch waren, wie wenig etabliert ihre Karrieren. In zwei Sälen, die im Erdgeschoss lagen und durch einen Gang miteinander verbunden waren, zeigte Szarkowski eine Ausstellung, die ein zentrales Merkmal der nächsten Generation amerikanischer Fotografen definierte, dass sie nämlich, wie er im Vorworttext schrieb, „die dokumentarische Sichtweise für persönlichere Zwecke [einsetzen]“.

Il y a cinquante ans, John Szarkowski, qui était alors au début de ses trente années en tant que directeur du département photographie du Museum of Modern Art, organisait une exposition photographique qui allait devenir l'une des plus influentes du XX^e siècle. New Documents et les artistes qui y étaient représentés - Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand - sont désormais tellement identifiés à cette époque, au MoMA et les uns aux autres, que l'on oublie trop souvent à quel point ils étaient encore jeunes en 1967 et à quel point leurs carrières étaient peu établies. Dans deux salles situées au rez-de-chaussée et reliées par un couloir, Szarkowski a présenté une exposition qui a défini une caractéristique centrale de la prochaine génération de photographes américains, à savoir, comme il l'a écrit dans le texte d'accompagnement, « l'utilisation de la vision documentaire à des fins plus personnelles ».

Das Interesse an New Documents und dem Werk der drei Künstler, ist seitdem beständig gewachsen, und doch gibt es keinen Katalog, kein gebundenes Zeugnis der Ausstellung wie sie damals im MoMA gehängt war. Fünfzig Jahre später veröffentlichten wir hier nun das erste Buch, das sich ihrem Vermächtnis widmet. Die Kuratorin Sarah Hermanson Meister nahm zu einer Vielzahl der Personen Kontakt auf, die sich Ende der 1960er Jahre in der Photographenszene bewegten, und tauchte in die Tiefen des Museumsarchivs ein, um die historischen Fixpunkte der Ausstellung zu eruieren und ihre anhaltende Resonanz zu ergründen. Ich danke ihr für ihre sorgfältige, einfühlsame Arbeit, und auch Quentin Bajac, dem Joel und Anne Ehrenkranz Chief Curator of Photography, der als Leiter der Abteilung für Photographie deren Vergangenheit erforscht und ihre Zukunft gestaltet.

Depuis lors, l'intérêt pour New Documents et l'œuvre des trois artistes n'a cessé de croître, et pourtant il n'existe aucun catalogue, aucun témoignage relié de l'exposition telle qu'elle était présentée à l'époque au MoMA. Cinquante ans plus tard, nous publions ici le premier ouvrage consacré à leur héritage. La conservatrice Sarah Hermanson Meister a contacté un grand nombre de personnes qui évoluaient dans le milieu de la photographie à la fin des années 1960 et s'est plongée dans les archives du musée afin de déterminer les points de

repère historiques de l'exposition et d'explorer sa résonance durable. Je la remercie pour son travail minutieux et empathique, ainsi que Quentin Bajac, conservateur en chef de la photographie Joel et Anne Ehrenkranz, qui, en tant que directeur du département de photographie, explore son passé et façonne son avenir.

Das Projekt entwickelte sich gleichzeitig mit unserem Unterfangen, den physischen und auch digitalen Zugang zu den gewaltigen Ausstellungsarchiven des MoMA zu erleichtern. Archivleiterin Michelle Elligott und ihr Team haben keine Mühe gescheut, um diese bedeutsame institutionelle Geschichte zu reorganisieren und zu digitalisieren, und setzen weiterhin alles daran, diese Geschichte ebenso wie andere Elemente des Museumsarchivs der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und damit unserer bei der Gründung festgeschriebenen Mission als Bildungseinrichtung gerecht zu werden.

Le projet s'est développé parallèlement à notre initiative visant à faciliter l'accès physique et numérique aux immenses archives d'exposition du MoMA. La directrice des archives, Michelle Elligott, et son équipe n'ont ménagé aucun effort pour réorganiser et numériser cette histoire institutionnelle importante, et continuent à tout mettre en œuvre pour rendre cette histoire, ainsi que d'autres éléments des archives du musée, accessibles au public, conformément à la mission éducative qui nous a été confiée lors de notre création.

Die Estates von Diane Arbus und Garry Winogrand bewahren und vertreten das Werk von zwei bedeutenden Künstlern des 20. Jahrhunderts, und wir danken ihnen für ihre rückhaltlose Unterstützung bei diesem Projekt. Lee Friedlander, der unser Verständnis für die Möglichkeiten der Fotografie durch seine über sechzigjährige Arbeit mit dem Medium noch ständig erweitert, führte wieder einmal vor Augen, wie immens wertvoll die Arbeit mit dem Künstler selbst ist.

Les successions de Diane Arbus et Garry Winogrand conservent et représentent l'œuvre de deux artistes majeurs du XXe siècle, et nous les remercions pour leur soutien sans faille dans le cadre de ce projet. Lee Friedlander, qui continue d'élargir notre compréhension des possibilités offertes par la photographie grâce à ses plus de soixante ans de travail avec ce médium, nous a une fois de plus démontré à quel point il est précieux de travailler avec l'artiste lui-même.

Im Lauf der Jahre haben unsere Unterstützer dem Museum geholfen, umfassende Sammlungen des Werks dieser drei Fotografen anzulegen, unter anderem Abzüge von fast zwei Dritteln der Bilder, die ursprünglich in New Documents zu sehen waren. Den einstigen und heutigen Mitgliedern des Committee on Photography, deren Einsatz für das Medium und seinen Bestand in der Museumssammlung seinesgleichen sucht, gelten mein Dank und meine Wertschätzung. Durch ihre Großzügigkeit ist es dem MoMA möglich, auch weiterhin die beste Kunst unserer Zeit zusammenzutragen und auszustellen.

Au fil des ans, nos mécènes ont aidé le musée à constituer des collections complètes des œuvres de ces trois photographes, comprenant notamment des tirages de près des deux tiers des images initialement présentées dans New Documents. Je tiens à exprimer ma gratitude et ma reconnaissance aux membres passés et présents du Comité sur la photographie, dont l'engagement envers ce médium et sa présence dans la collection du musée est sans égal. Grâce à leur générosité, le MoMA peut continuer à rassembler et à exposer le meilleur de l'art de notre époque.

Glenn D. Lowry
Direktor, The Museum of Modern Art

P9

Newer Documents **Sarah Hermanson Meister**

Am 9. Mai 1966 stellte John Szarkowski, der Leiter der Abteilung für Fotografie am Museum of Modern Art, das Exposé für eine Ausstellung vor, in dem er sein Vorhaben mit den Worten umriss: „Diese Ausstellung zeigt das Werk jener jungen amerikanischen Fotografen, die die Ästhetik der Dokumentarfotografie aufgreifen, jedoch in einer Absicht, die letztlich weder sozial noch mahnend ist, sondern persönlich. Die bedeutendsten Fotografen wären dabei Diane Arbus, Garry Winogrand und Lee Friedlander.“ Bei der Eröffnung der Ausstellung am 28. Februar 1967 sollten diese drei die einzigen vertretenen Photo-

graphen sein. Damais hätte kaum jemand vorhersehen können, dass diese jungen, relativ unbekannten Figuren zu einem Maßstab für ihre und für künftige Generationen werden würden, oder dass die Ausstellung einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der amerikanischen Photographie darstellen würde.

Le 9 mai 1966, John Szarkowski, directeur du département de photographie du Museum of Modern Art, présenta le dossier d'une exposition dans lequel il décrivait son projet en ces termes : « Cette exposition présente le travail de jeunes photographes américains qui reprennent l'esthétique de la photographie documentaire, mais dans une intention qui n'est finalement ni sociale ni moralisatrice, mais personnelle. Les photographes les plus importants étaient Diane Arbus, Garry Winogrand et Lee Friedlander. » Lors du vernissage de l'exposition, le 28 février 1967, ces trois photographes devaient être les seuls représentés. À l'époque, personne n'aurait pu prévoir que ces jeunes artistes relativement inconnus deviendraient une référence pour leur génération et les générations futures, ni que l'exposition marquerait un tournant décisif dans l'histoire de la photographie américaine.

*Szarkowski war keineswegs der einzige Kurator, der dem kreativen photographischen Impetus der Zeit nachspürte. Parallel zu seinen Planungen für New Documents organisierte Nathan Lyons am George Eastman House in Rochester, Bundesstaat New York, Toward a Social Landscape, und Thomas Garver richtete für das Rose Art Museum an der Brandeis University in Waltham, Massachusetts, the Photographers of the American Social Landscape auf. Dabei stellte sich allen drei Kuratoren das Problem, der Fülle an Talenten gerecht zu werden, fanden aber diese Photographen doch völlig neue Wege, um sich durch das Kameraobjektiv mit der Welt auseinanderzusetzen. Ausgangspunkt für Lyons' Ausstellung war erklärtermaßen sein Interesse am „Schnappschuss als authentische[r] Bildform“; seine Einleitung zum Katalog schließt mit den Worten: „Ich kann mir gut vorstellen, dass Photographen, die sich mit der Frage nach der authentischen Relevanz von Ereignissen und Gegenständen beschäftigen, bewusst oder unbewusst eine der authentischsten Bildformen nutzen, die die Photographie zu bieten hat. Sinn und Zweck bei der Unmittelbarkeit ihres Kommentars zu ‚Menschen und ihren Dingen‘ [ein Zitat Friedlanders] ist nicht, die Bedeutung der *Conditio humana* zu erläutern ... Insgesamt betrachtet ist ihre Aussage Kommentar, ist Beobachtung, Aluminium, Chrom, das Auto, Menschen, Objekte, Menschen im Verhältnis zu Dingen, Fragen, Uneindeutigkeit, Humor, Bitterkeit und Zuneigung. » 3*

Szarkowski n'était en aucun cas le seul conservateur à s'intéresser à l'élan créatif photographique de l'époque. Parallèlement à ses projets pour New Documents, Nathan Lyons organisait *Toward a Social Landscape* à la George Eastman House de Rochester, dans l'État de New York, et Thomas Garver organisait *the Photographers of the American Social Landscape* pour le Rose Art Museum de l'université Brandeis à Waltham, dans le Massachusetts. Les trois conservateurs ont été confrontés au problème de rendre justice à la richesse des talents, car tous ces photographes ont trouvé des moyens totalement nouveaux d'aborder le monde à travers l'objectif de leur appareil photo. Le point de départ de l'exposition de Lyons était, selon ses propres termes, son intérêt pour « le cliché comme forme d'image authentique » ; son introduction au catalogue se termine par ces mots : « Je peux bien imaginer que les photographes qui s'intéressent à la question de la pertinence authentique des événements et des objets utilisent, consciemment ou inconsciemment, l'une des formes d'image les plus authentiques que la photographie ait à offrir. Le but de l'immédiateté de leur commentaire sur « les hommes et leurs choses » [une citation de Friedlander] n'est pas d'expliquer la signification de la condition humaine. Dans l'ensemble, leur message est un commentaire, une observation, de l'aluminium, du chrome, la voiture, des personnes, des objets, des personnes en relation avec des choses, des questions, de l'ambiguïté, de l'humour, de l'amertume et de l'affection. »

*Garver nennt als seinen Ausgangspunkt wiederum Daniel Boorstin, der in seinem Buch *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1961) die Ansicht vertritt, die amerikanische Erfahrung sei von gescripteten und inszenierten Ereignissen bestimmt, die vielfach als Ersatz für tatsächliche Erfahrungen dienen. Garvers Augenmerk aber gilt dem Photographen, der „sich vom Pseudo-Ereignis abwendet“, um „die Dinge zu untersuchen, wie sie sind“. Im Weiteren führt er aus: „Viele Bilder zeigen Flüchtiges, zeigen Ereignisse, deren Bedeutung ebenso gering ist wie ihre Dauer kurz. Es sind anti-nachrichtenwürdige, oder zumindest nicht-nachrichtenwürdige Dinge, wie sie sind und nicht Dinge, wie sie sein sollten oder sein könnten oder*

so, wie man sie sich vorstellt. ... Die Photographien sind keine visuellen ‚Nicht-Kommentare‘; sondern Aufzeichnungen realer Ereignisse für ein Publikum, das womöglich nicht unbedingt glaubt, dass die Ereignisse tatsächlich so sind.»

Garver cite à nouveau Daniel Boorstin comme point de départ. Dans son ouvrage *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1961), Boorstin défend l'idée que l'expérience américaine est déterminée par des événements scénarisés et mis en scène qui servent souvent de substitut à des expériences réelles. Garver s'intéresse toutefois au photographe qui « se détourne du pseudo-événement » pour « examiner les choses telles qu'elles sont ». Il poursuit : « Mes images montrent des choses éphémères, des événements dont la signification est aussi insignifiante que leur durée est brève. Ce sont des choses anti-médiatiques, ou du moins non médiatiques, telles qu'elles sont et non telles qu'elles devraient être ou pourraient être, ou telles qu'on les imagine. ... Les photographies ne sont pas des « non-commentaires » visuels, mais des enregistrements d'événements réels destinés à un public qui ne croit pas nécessairement que les événements sont réellement tels. »

In Szarkowskis Wandtext, der am Anfang dieses Buchs in ganzer Länge reproduziert ist, steht unter anderem folgender Absatz: „In den vergangenen zehn Jahren hat eine neue Generation von Photographen die dokumentarische Sichtweise für persönlichere Zwecke eingesetzt. Ihnen geht es nicht darum, das Leben zu reformieren, sondern es zu erfahren. ihr Werk verrät Mitgefühl, wenn nicht gar Sympathie für die Unvollkommenheiten und Schwächen der Gesellschaft. Den Schrecken der wahren Welt zum Trotz gefällt sie ihnen als Ursprung allen Staunens, aller Faszination und all dessen, was wertvoll ist - eine Welt, die ungeachtet ihrer Irrationalität kostbar ist. «5 Die Parallelen zwischen diesen drei Aussagen sind frappant: Jeder der Kuratoren spricht auf seine Weise vom Interesse am Faktischen, an Authentizität und an der realen Welt, das diesen Photographen gemeinsam ist, und von ihrer Wertschätzung des Gewöhnlichen, Belanglosen und Banalen.

Dans le texte mural de Szarkowski, reproduit dans son intégralité au début de cet ouvrage, on peut lire entre autres le paragraphe suivant : « Au cours des dix dernières années, une nouvelle génération de photographes a utilisé l'approche documentaire à des fins plus personnelles. Leur objectif n'est pas de réformer la vie, mais de la découvrir. Leur travail trahit de la compassion, voire de la sympathie, pour les imperfections et les faiblesses de la société. Malgré les horreurs du monde réel, ils l'apprécient comme source de tout émerveillement, de toute fascination et de tout ce qui a de la valeur – un monde qui, malgré son irrationalité, est précieux. « Les parallèles entre ces trois déclarations sont frappants : chacun des conservateurs parle à sa manière de l'intérêt pour les faits, l'authenticité et le monde réel, qui est commun à ces photographes, et de leur appréciation de l'ordinaire, de l'insignifiant et du banal.

Bei den später folgenden Betrachtungen dieser Ära wurden diese drei Ausstellungen unweigerlich gemeinsam genannt, wobei stets die überragende Bedeutung von New Documents anerkannt wurde. Auch ohne den bescheidenen Katalog, der die Ausstellungen von Lyons und Garver begleitete, gilt einzig New Documents als eine der „epochalen Ausstellungen, die die Geschichte der Photographie prägten“. Mit ein Hauptgrund für dieses Buch ist ja gerade der Umstand, dass damals kein Katalog veröffentlicht wurde. Die Ursache für den sehr unterschiedlichen Schatten, den die drei Ausstellungen warfen, liegt auf der Hand, schließlich spiegelt der Ruhm der Ausstellung (wie auch ihr berühmter Ru~ nicht nur die Tatsache wider, dass das MoMA sich diesem Medium historisch verpflichtet sah, sondern auch den Einfluss, den Szarkowski während seiner Zeit dort, von 1962 bis 1991, ausübte.

Dans les analyses ultérieures consacrées à cette période, ces trois expositions ont inévitablement été mentionnées ensemble, l'importance prépondérante de *New Documents* étant toujours reconnue. Même sans le modeste catalogue qui accompagnait les expositions de Lyons et Garver, seule *New Documents* est considérée comme l'une des « expositions historiques qui ont marqué l'histoire de la photographie ». L'une des principales raisons d'être de ce livre est précisément le fait qu'aucun catalogue n'ait été publié à l'époque. La raison pour laquelle ces trois expositions ont eu un retentissement très différent est évidente : après tout, la renommée de l'exposition (tout comme sa notoriété) reflète non seulement le fait que le MoMA se sentait historiquement engagé envers ce médium, mais aussi l'influence exercée par Szarkowski pendant son mandat, de 1962 à 1991.

Bemerkenswert ist überdies, dass Diane Arbus lediglich in der MoMA-Ausstellung vertreten war - es war sogar die einzige Ausstellung, die ein bedeutendes Museum zu ihren Lebzeiten mit ihren Arbeiten ausrichtete -, wobei die Aufmerksamkeit, die ihr Werk bei Kritikern und Öffentlichkeit gleichermaßen erregte, häufig die Reaktionen auf Friedlanders und Winogrands Bilder in den Hintergrund verwies. Dieses Buch aber fühlt sich den Tatsachen verpflichtet; es setzt sich zum Ziel, interessierte Leser auf die zahlreichen aufschlussreichen Quellen aufmerksam zu machen, die zu diesen drei bedeutenden Photographen geschrieben wurden, und entzieht sich jeder Versuchung der Kanonisierung. i0 Wie der Kritiker A.D. Coleman 2009 bemerkte: „Als das MoMA 1967 [Arbus, Friedlander und Winograd] mit dieser Ausstellung förderte, begründete es die Karriere der drei Photographen, verband sie damit aber auch unbeabsichtigt bis in alla Ewigkeit miteinander. Die kollektive Aussage, die aus ihren vereinten Arbeiten sprach, platzte wie eine Bombe in die Welt der Photographie. Mit seiner Unterstützung für ihr Werk wollte Szarkowski ehrgeizig die Art und Weise, wie Photographien zu verstehen seien, neu ausrichten. «ii

Il est également remarquable que Diane Arbus n'ait été représentée que dans l'exposition du MoMA - il s'agissait même de la seule exposition organisée par un musée important de son vivant -, alors que l'attention que son œuvre suscitait chez les critiques et le public reléguait souvent au second plan les réactions aux photos de Friedlander et Winograd. Ce livre, cependant, s'attache à respecter les faits ; il se donne pour objectif d'attirer l'attention des lecteurs intéressés sur les nombreuses sources instructives qui ont été écrites sur ces trois photographes importants, et se refuse à toute tentative de canonisation. Comme l'a fait remarquer le critique A.D. Coleman en 2009 : « En promouvant [Arbus, Friedlander et Winograd] avec cette exposition en 1967, le MoMA a lancé la carrière des trois photographes, mais les a aussi involontairement liés pour toujours. Le message collectif qui se dégageait de leurs œuvres réunies a fait l'effet d'une bombe dans le monde de la photographie. En soutenant leur travail, Szarkowski avait l'ambition de redéfinir la manière dont les photographies devaient être comprises. «ii

Die spätere Rezeption war nicht durchgängig so positiv. In ihrem marxistisch orientierten Essay über Dokumentarphotographie kam Martha Rosier 1981 zu dem Schluss, dass Szarkowski mit New Documents, ein schwaches Argument für den Wert vortragt, ein ‚soziales Anliegen‘ zu Gunsten einer Kennerschaft des Geschmacklosen aufzugeben. Im Weiteren schreibt sie: „Im Gegensatz zu dem an Sympathie grenzenden Mitgefühl, das Szarkowski in dem Werk angeblich erkannte, sehe ich ohnmachtige Wut im Gewand einer unterschiedlich engagierten Schnüffelsoniologie - Faszination und Sympathie sind keineswegs identisch. Durch den fehlenden Katalog wurde der Inhalt der Ausstellung bisweilen kreativ interpretiert, ob nun bewundernd oder kritisch, und aller Ungenauigkeiten zum Trotz häufig umfassend. In diesem Buch nun werden erstmals alle vierundneunzig Bilder reproduziert, die an den Wänden des MoMA hingen, so dass sich der Leser eine eigene Meinung zu Szarkowskis Auswahl und Anordnung bilden kann. Und da es um Fakten und nicht um eine Interpretation geht, enthält das Buch auch viele Originaldokumente, die sich auf die Planung, die Ausführung, die Vernissage und die weiteren Stationen der Ausstellung beziehen in der Hoffnung, damit Missverständnisse auszuraumen, die sich beharrlich halten, und die Aufmerksamkeit erneut auf die Werke selbst zu lenken.

La réception ultérieure n'a pas été aussi positive. Dans son essai marxiste sur la photographie documentaire, Martha Rosier conclut en 1981 que Szarkowski, avec New Documents, présente un argument faible en faveur de l'abandon d'une « cause sociale » au profit d'une expertise du mauvais goût. Elle ajoute : « Contrairement à la compassion flôlant la sympathie que Szarkowski aurait reconnue dans l'œuvre, je vois une rage impuissante sous le couvert d'une sociologie fouineuse plus ou moins engagée - fascination et sympathie ne sont en aucun cas identiques. En l'absence de catalogue, le contenu de l'exposition a parfois fait l'objet d'interprétations créatives, qu'elles soient admiratives ou critiques, et souvent exhaustives malgré toutes les imprécisions. Ce livre reproduit pour la première fois les quatre-vingt-quatorze images qui ornaient les murs du MoMA, permettant ainsi au lecteur de se forger sa propre opinion sur la sélection et la disposition choisies par Szarkowski. Et comme il s'agit de faits et non d'interprétations, le livre contient également de nombreux documents originaux

relatifs à la planification, à la réalisation, au vernissage et aux autres étapes de l'exposition, dans l'espoir de dissiper les malentendus qui persistent et de recentrer l'attention sur les œuvres elles-mêmes.

...

Die Unterschiede zwischen Szarkowskis Exposé und dem, was unserer Kenntnis nach daraus entstand, geben eine Ahnung von den zahllosen Iterationen, die das Planungsstadium einer jeden Ausstellung begleiten: Er umriss eine Schau, der er den Titel The New Document gab und die achtzig Werke einer unbestimmten Anzahl von Photographen umfasste; das Budget bezifferte er mit 3150 Dollar, die Vernissage sollte im November 1966 stattfinden. Zudem konzipierte er die Ausstellung als eine anerkannte und internationale Wanderausstellung (nFür die anderen Museen müssen eventuell Änderungen vorgenommen werden) mit einem 64 Seiten starken Katalog, der fünfzig Tafeln enthielt. Beginn und Ende der Schau wurden so häufig verschoben, dass die Termine unerwähnt bleiben können, und Titeländerungen sind ohnehin meist wenig bemerkenswert. Bei den Verschiebungen, zu denen es beim Inhalt der Ausstellung kam, sowie bei den nie verwirklichten Plänen für einen Katalog lohnt es sich allerdings, sie näher zu betrachten.

Les différences entre l'exposé de Szarkowski et ce qui, à notre connaissance, en a résulté, donnent une idée des innombrables itérations qui accompagnent la phase de planification de toute exposition : il a esquissé une exposition qu'il a intitulée The New Document et qui comprenait quatre-vingts œuvres d'un nombre indéterminé de photographes ; il estimait le budget à 3 150 dollars et prévoyait le vernissage pour novembre 1966. Il concevait en outre l'exposition comme une exposition itinérante à l'échelle américaine et internationale (« Des modifications devront peut-être être apportées pour les autres musées ») accompagnée d'un catalogue de 64 pages comprenant cinquante planches. Le début et la fin de l'exposition ont été reportés si souvent que les dates peuvent rester inconnues, et les modifications sont de toute façon généralement peu remarquables. Cependant, les changements apportés au contenu de l'exposition et les plans jamais réalisés pour un catalogue méritent d'être examinés de plus près.

Ursprünglich, im Mai 1966, hatte Szarkowski offenbar 43-jährige Arbus aufzunehmen, deren Laufbahnen er mit unterschiedlichem Interesse verfolgt hatte (Abb. 1-2). Arbus war im Ausstellungsprogramm des Museums erst einmal allein vertreten gewesen, und zwar 1965 in einer Schau kürzlich erworbener Photographien, in der auch Werke von Friedlander und Winogrand hingen. (Sie und ihr früherer Partner und Mann Allan Arbus waren allerdings bereits mit einer Photographie in Abstraction in Photography [1951] und The Family of Man [1955] vertreten gewesen, organisiert von Edward Steichen, dem damaligen Leiter der Abteilung für Photographie.) Orel von Friedlanders Photos waren in Szarkowskis Ausstellung The Photographer's Eye (1964) zu sehen gewesen. Winogrand war in Szarkowskis Ausstellungsprogramm regelmäßiger in Erscheinung getreten, etwa in Five Unrelated Photographers (1963) und The Photographer's Eye.

À l'origine, en mai 1966, Szarkowski avait apparemment décidé d'inclure Arbus, alors âgée de 43 ans, dont il avait suivi la carrière avec un intérêt variable (ill. 1-2). Arbus n'avait été représentée qu'une seule fois dans le programme d'exposition du musée, en 1965, dans une exposition de photographies récemment acquises, où figuraient également des œuvres de Friedlander et Winogrand. (Elle et son ancien partenaire et mari Allan Arbus avaient toutefois déjà été représentés avec une photographie dans Abstraction in Photography [1951] et The Family of Man [1955], organisées par Edward Steichen, alors directeur du département de photographie.) Certaines photos de Friedlander avaient été présentées dans l'exposition de Szarkowski The Photographer's Eye (1964). Winogrand était apparu plus régulièrement dans le programme d'expositions de Szarkowski, notamment dans Five Unrelated Photographers (1963) et The Photographer's Eye.

P11

Ungeachtet dieser Aufmerksamkeit gab es noch andere etwa gleichaltrige Photographen, deren Werk als, weder sozial noch mahnend [...], sondern persönlich» gelten konnte und deren Arbeiten Szarkowski Mitte der 60er-Jahre erwarb oder ausstellte: William Gedney, Dave Heath, Ken Heyman, Rudolph Janu, Ken Josephson, Simpson Kalisher, Irwin Klein, Danny Lyon, Nathan Lyons, Joel Meyerowitz, Sylvia Plachy, Joseph Sterling, Burk Uzzle, David Vesta! und Sabine Weiss, um nur einige zu nennen. i6 Bruce Davidsons Werk wurde 1966 in einer Einzelausstellung präsentiert, Ray Metzgers und Jerry Uelsmanns jeweils in einer Einzelausstellung 1967, so dass diese drei kaum auch für New Documents in Erwägung gezogen wurden.

Die Liste der Abb 1. Lee Friedlander. Haverstraw, New York. 1966. Museum of Modern Art, New York. Erwerbung Namen ist nicht umfassend und kann unmöglich definitiv sein, vermittelt aber einen Eindruck von der Lebendigkeit und Vielschichtigkeit der amerikanischen Szene und von den Künstlern, die Szarkowski womöglich im Kopf hatte, als er seinen ersten Ausstellungsentwurf schrieb.

Malgré cette attention, il existait d'autres photographes du même âge dont l'œuvre pouvait être qualifiée de « ni sociale ni moralisatrice [...], mais personnelle » et dont Szarkowski acquit ou exposa les travaux au milieu des années 60 : William Gedney, Dave Heath, Ken Heyman, Rudolph Janu, Ken Josephson, Simpson Kalisher, Irwin Klein, Danny Lyon, Nathan Lyons, Joel Meyerowitz, Sylvia Plachy, Joseph Sterling, Burk Uzzle, David Vesta et Sabine Weiss, pour n'en citer que quelques-uns. L'œuvre de Bruce Davidson a été présentée dans une exposition individuelle en 1966, celles de Ray Metzker et Jerry Uelsmann dans des expositions individuelles en 1967, de sorte que ces trois artistes n'ont guère été pris en considération pour New Documents. La liste des noms n'est pas exhaustive et ne peut être définitive, mais elle donne une idée de la vivacité et de la diversité de la scène américaine et des artistes que Szarkowski avait probablement à l'esprit lorsqu'il a rédigé son premier projet d'exposition.

Selbst nachdem er die Entscheidung getroffen hatte, ausschließlic Werke von Arbus, Friedlander, und Winogrand aufzunehmen, überlegte Szarkowski lange, welche Arbeiten er zeigen sollte. Aus den erhaltenen Unterlagen geht hervor, dass sich Arbus bei der Auswahl wohl am meisten einbrachte, doch ist denkbar, dass sich die anderen Fotografen persönlich mit Szarkowski besprachen. Zur Zeit von New Documents besaß das Museum sieben Arbeiten von Diane Arbus, neunzehn von Friedlander und siebzehn von Winogrand. In der Ausstellung hängen von diesen Negativen in neuen Abzügen fünf von Arbus, eines von Friedlander und kein einziges von Winogrand. Angesichts dessen, dass Szarkowski für den Ankauf ebenso verantwortlich war wie für das Ausstellungsprogramm, erstaunt es, dass von Friedlander und Winogrand so wenige Bilder aus dem museumseigenen Bestand in New Documents hingen. Grund dafür könnte sein, dass ein Unterschied besteht zwischen dem Anliegen einer repräsentativen Sammlung vom Werk eines Künstlers und dem Vermitteln eines Trends in der zeitgenössischen Fotografie, dennoch erscheint die Photoauswahl bei Friedlander und (nicht ganz so stark) bei Winogrand weniger repräsentativ für ihr Schaffen vor 1967. Abb. 2. Tod Papageorge. Garry Winogrand und Diane Arbus im Museum of Modern Art, New York. 1987. Mit freundlicher Genehmigung von Tod Papageorge

Même après avoir pris la décision de n'inclure que des œuvres d'Arbus, Friedlander et Winogrand, Szarkowski a longuement réfléchi aux travaux qu'il allait exposer. Les documents conservés montrent qu'Arbus a probablement été la plus impliquée dans la sélection, mais il est concevable que les autres photographes aient discuté personnellement avec Szarkowski. À l'époque de New Documents, le musée possédait sept œuvres de Diane Arbus, dix-neuf de Friedlander et dix-sept de Winogrand. Dans l'exposition, cinq tirages de ces négatifs sont exposés, cinq d'Arbus, un de Friedlander et aucun de Winogrand. Étant donné que Szarkowski était responsable à la fois des acquisitions et du programme d'exposition, il est surprenant que si peu de photos de Friedlander et Winogrand issues des collections du musée aient été exposées dans New Documents. Cela pourrait s'expliquer par la différence entre la constitution d'une collection représentative de l'œuvre d'un artiste et la présentation d'une tendance dans la photographie contemporaine. Néanmoins, la sélection de photos de Friedlander et (dans une moindre mesure) de Winogrand semble moins représentative de leur travail avant 1967.

P12

Im Januar 1967 schrieb Szarkowski bezüglich Friedlander: «In diesem Teil der Ausstellung wird es noch einige Veränderungen geben» (Abb. 3), tatsächlich aber wurden alle drei Big Photos gehängt, die der Registrator in der Eingangsliste verzeichnete. Auch bei Arbus und Winogrand wurden nur wenige Veränderungen vorgenommen: Auf den Eingangsbestatigungen sind von ihnen jeweils vierunddreiBig Abzüge vermerkt, zweiunddreiBig wurden gehängt, so dass die drei Künstler zahlenmäßig letztlich relativ gleichwertig vertreten waren. Wie aus dem Memo hervorgeht und wie spätere Memos bestätigen, war die Rahmenwerkstatt des Museums dafür verantwortlich, die Abzüge auf Karton aufzuziehen und sie dann mit dem damals zeittypischen, unsichtbaren weißen Passepartout und Plexiglas zu rahmen. Die Wirkung einer solchen Präsentation ist sehr unmittelbar, nur wenig Störendes schließt sich zwischen Betrachter und Bild.

En janvier 1967, Szarkowski écrivait à propos de Friedlander : « Il y aura encore quelques changements dans cette partie de l'exposition » (ill. 3), mais en réalité, les trois grandes photos que le conservateur avait inscrites dans la liste d'entrée ont toutes été accrochées. Peu de changements ont également été apportés pour Arbus et Winogrand : les confirmations d'entrée mentionnent quatre tirages pour chacun d'eux, deux ont été accrochés, de sorte que les trois artistes étaient finalement représentés de manière relativement équivalente en termes de nombre. Comme l'indique la note et comme le confirment des notes ultérieures, l'atelier d'encadrement du musée était chargé de monter les tirages sur carton, puis de les encadrer avec un passe-partout blanc invisible et du plexiglas, typiques de l'époque. L'effet d'une telle présentation est très immédiat, peu d'éléments perturbateurs s'interposent entre le spectateur et l'image.

Ein wesentliches Element der Ausstellung wird auf der Checkliste erstaunlicherweise gar nicht erwähnt: eine Projektion von achtzig Farbdias Garry Winogrand. Über deren Inhalt ist wenig bekannt, in zeitgenössischen Rezensionen und späteren Betrachtungen finden sich nur vereinzelt Hinweise. Ein internes Memo von Szarkowski über elf Diapositive, die im Projektor verbrannten, ist die detaillierteste uns bekannte Information (Abb. 4). Das Memo gibt auch Aufschluss darüber, dass die Projektion erst in letzter Minute endgültig beschlossen wurde, sowie über die technischen Schwierigkeiten, Dias zu projizieren, und über die allgemeine Einstellung zu Diapositiven und ihrem relativen Wert (Abb. 5). Der Diaprojektor ist auf einer Ansicht der Installation eindeutig zu erkennen (siehe S. 98/99) und war die Ursache für eine der „3 Aufbauten, die in den Nordwest-Sälen für die Ausstellung New Documents gemacht werden müssen“, wie es in einem Memo heißt, nämlich eine „Anordnung für einen Projektor, wo früher der Eingang zum Restaurant war.“ 22 Szarkowskis Interesse an Arbeiten in Farbe beschränkte sich nicht auf diese Ausstellung: Am 14. März 1967 präsentierte er im Museum eine Diaprojektion mit dem Titel Recent Color, also lange bevor er 1974 Helen Levitts Farbdias oder 1976 William Egglestons Farbphotographen zeigte. Wegen ihres flüchtigen Wesens werden Diaprojektionen von der Kritik verständlicherweise eher vernachlässigt (zumal es keinen Katalog gab, der Winogrand's oder Levitts Bilder dokumentiert hatte; zur Eggleston-Ausstellung erschien hingegen ein Katalog), insbesondere zu einer Zeit, als derartige künstlerische Präsentationen eher ungewöhnlich waren.

Un élément essentiel de l'exposition n'est étonnamment pas mentionné dans la liste : une projection de quatre-vingts diapositives couleur de Garry Winogrand. On sait peu de choses sur leur contenu, seules quelques références éparées apparaissent dans les critiques contemporaines et les analyses ultérieures. Une note interne de Szarkowski concernant onze diapositives brûlées dans le projecteur est l'information la plus détaillée dont nous disposons (ill. 4). Cette note révèle également que la projection n'a été décidée qu'à la dernière minute, qu'il y avait des difficultés techniques pour projeter les diapositives et qu'il existait une opinion générale sur les diapositives et leur valeur relative (ill. 5). Le projecteur de diapositives est clairement visible sur une vue de l'installation (voir p. 98/99) et a été à l'origine de l'une des « trois structures qui doivent être construites dans les salles nord-ouest pour l'exposition New Documents », comme l'indique une note, à savoir un « agencement pour un projecteur à l'emplacement de l'ancienne entrée du restaurant ». L'intérêt de Szarkowski pour les œuvres en couleur ne se limitait pas à cette exposition : le 14 mars 1967, il présenta au musée une projection de diapositives intitulée Recent Color, bien avant d'exposer les diapositives en couleur d'Helen Levitt en 1974 ou les photographies en couleur de William Eggleston en 1976. En raison de leur nature éphémère, les projections de diapositives sont, de manière compréhensible, plutôt négligées par la critique (d'autant plus qu'il n'existait pas de catalogue documentant les images de Winogrand ou Levitt ; en revanche, un catalogue a été publié pour l'exposition Eggleston), en particulier à une époque où ce type de présentations artistiques était plutôt inhabituel.

P14

Ebenso, wie sich der Inhalt der Ausstellung im Lauf der Monate veränderte, veränderten sich auch die Pläne für den begleitenden Katalog. In seinem Ausstellungsexposé vom 9. Ma, 1966 schlug Szarkowski als möglichen Autor Arthur Trottenberg vor, damals stellvertretender Dekan der Fakultät für Kunst und Naturwissenschaften in Harvard (eine Position, die er von 1950 bis 1968 innehatte). Vermutlich war Szarkowski durch das Buch A Vision of Paris: The Photographs of Eugène Atget, the Words of Marcel Proust

auf Trottenberg aufmerksam geworden, das dieser 1963 veröff& ntlcht hatte: 1966 hatte Trottenberg dann für das Buch The Negro American eine Auswahl von zweiunddreißig Photos von Bruce Davidson getroffen und die Einleitung dazu verfasst. 23. Noch am 23. Dezember schrieb Friedlander an Szarkowski wegen des möglichen Katalogs. doch einen guten Monat später stand fest, dass sich das Projekt zerschlagen hatte. Am 9. Februar 1967 teilte Szarkowski in einem Brief Arbus, Winogrand und Friedlander die schlechte Nachricht mit: „Aus einem ganzen Stapel von Gründen sind wir gezwungen, unsere Hoffnung, ein Buch zur Ausstellung New Documents zu machen, auf unbestimmte Zeit zu verschieben. Ich hätte es sehr gerne gleichzeitig mit der Ausstellung gemacht, aber dass es sich als unmöglich erweist. Dt. Ausgabe: Bn Bild von Paris, dt. von Eva Rachel-Mertens und Hugo Bayer, Frankfurt (InseQ 1987. (A.d.Ü.) heißt nicht, dass wir die Idee völlig aufgegeben hatten. Zur damaligen Zeit war es nicht ungewöhnlich, dass kein Begleitkatalog erschien: Von den neun im Publikationsplan des Museums von Ende 1965 oder Anfang 1966 (in dem dieses Projekt als „The Young Document“ geführt wird) genannten Photobanden und Katalogen wurden ganze vier tatsächlich veröffentlicht. 25 Wenn es einen Vorteil gibt, dass dieser Katalog erst fünfzig Jahre später Realität wird, dann den, dass das Buch jetzt umfassender ist, als es damals kunsthistorisch wünschenswert oder finanziell machbar gewesen wäre.

Tout comme le contenu de l'exposition a évolué au fil des mois, les plans pour le catalogue qui l'accompagnait ont également changé. Dans son exposé sur l'exposition du 9 mai 1966, Szarkowski proposa comme auteur potentiel Arthur Trottenberg, alors vice-doyen de la faculté des arts et des sciences à Harvard (poste qu'il occupa de 1950 à 1968). Szarkowski avait probablement découvert Trottenberg grâce à son livre A Vision of Paris: The Photographs of Eugène Atget, the Words of Marcel Proust, publié en 1963. En 1966, Trottenberg avait sélectionné trente-deux photos de Bruce Davidson pour le livre The Negro American et rédigé l'introduction. Le 23 décembre, Friedlander écrivait encore à Szarkowski au sujet du catalogue éventuel. Mais un bon mois plus tard, il était clair que le projet était tombé à l'eau. Le 9 février 1967, Szarkowski annonçait la mauvaise nouvelle dans une lettre adressée à Arbus, Winogrand et Friedlander : « Pour toute une série de raisons, nous sommes contraints de reporter sine die notre projet de réaliser un livre sur l'exposition New Documents. J'aurais beaucoup aimé le faire en même temps que l'exposition, mais cela s'avère impossible. Édition allemande : Bn Bild von Paris, trad. allemande par Eva Rachel-Mertens et Hugo Bayer, Francfort. Cela ne signifie pas pour autant que nous ayons complètement abandonné l'idée. À l'époque, il n'était pas rare qu'aucun catalogue d'accompagnement ne soit publié : sur les neuf albums photos et catalogues mentionnés dans le plan de publication du musée de fin 1965 ou début 1966 (dans lequel ce projet était répertorié sous le nom de « The Young Document »), aucun n'a été publié. S'il y a un avantage à ce que ce catalogue ne voie le jour que cinquante ans plus tard, c'est qu'il est désormais plus complet qu'il n'aurait été souhaitable d'un point de vue historique ou financièrement réalisable à l'époque.

...

Während der Laufzeit der Ausstellung im MoMA wurde New Documents in einer ganzen Reihe von Publikationen erwähnt, von lokalen Tageszeitungen (New York Post, Newsday) bis hin zu überregionalen Wochen- und Monatszeitschriften (Time, Esquire, Harper's Bazaar, etc.). In New York erscheinende Progressa Italo-Americano veröffentlichte alle Informationen aus der Pressemitteilung (natürlich ins Italienische übersetzt), und Martha Merrill (vermutlich eine Studentin) verfasste eine eher negative Kritik für die Zeitung OWL der Columbia University. Aber es gab auch acht eingehendere Rezensionen - die in ihrer Einschätzung gemischt sind -, und sie geben einen Einblick in das unmittelbare kritische Umfeld, in dem die Ausstellung betrachtet wurde. In der ausführlichsten Rezension bemühte sich der Kritiker am eingehendsten darum, die Ausstellung innerhalb der weiteren Szene des zeitgenössischen amerikanischen Films, der Literatur, Malerei und historischen Photographie zu verorten. Das war Max Kozloffs Artikel in der Nation, der auf Seite 28-31 dieses Buchs in Gänze abgedruckt ist. Ich freue mich sehr, dass der Autor unserer Bitte nachkam, die Ausstellung und die in ihr vertretenen Künstler heute, fünfzig Jahre später, erneut zu betrachten; seine Überlegungen folgen am Ende dieses Textes.

Pendant toute la durée de l'exposition au MoMA, New Documents a été mentionné dans toute une série de publications, des quotidiens locaux (New York Post, Newsday) aux hebdomadaires et mensuels suprarégionaux (Time, Esquire, Harper's Bazaar, etc.). Le Progressa Italo-Americano, publié à New York, a publié toutes les

informations contenues dans le communiqué de presse (traduites en italien, bien sûr), et Martha Merrill (probablement une étudiante) a rédigé une critique plutôt négative pour le journal OWL de l'université Columbia. Mais il y a également eu huit critiques plus approfondies, dont les avis sont mitigés, qui donnent un aperçu du contexte critique immédiat dans lequel l'exposition a été considérée. Dans la critique la plus détaillée, le critique s'est efforcé de situer l'exposition dans le contexte plus large du cinéma, de la littérature, de la peinture et de la photographie historiques américains contemporains. Il s'agit de l'article de Max Kozloff publié dans *The Nation*, reproduit aux pages 28 à 31 de ce livre. Je suis très heureux que l'auteur ait accédé à notre demande de revenir, cinquante ans plus tard, sur l'exposition et les artistes qui y étaient représentés ; ses réflexions figurent à la fin de ce texte.

Die erste Kritik erschien in der in New York verlegten World Journal Tribune (siehe S. i52). Der Text beginnt mit den Worten: The New Document [sic], eine Photo-Ausstellung, die morgen im Museum of Modern Art eröffnet, ist in mehrerer Hinsicht reines Drama. Zum einen macht sie überdeutlich klar, dass keine zwei Menschen gleich sind. Zum anderen zeigt sie die Menschen von ihrer verletzlichsten Seite. Der Kritiker äußert seine Verwunderung, dass Arbus' Porträtierte „sich so bereitwillig und demonstrativ der Kamera überließen und gestatteten, dass das Objektiv die zahllosen Dramen ihres Außenseiterdaseins offenbarte. Winogrand und Friedlander hätten sich im Gegensatz dazu, nicht um die Mitwirkung der Abgebildeten bemüht, sondern sich vielmehr entschieden, den unbewachten Augenblick aufzunehmen und eine menschliche Komödie einzufangen, die sich vor einer Kulisse abspielte, welche die Situation noch zuspitzt.“ Obwohl sich etwa die doppelte Textmenge mit Arbus befasst und lediglich von ihr eine Photographie neben dem Artikel abgebildet ist (Teenage Couple, Hudson Street, N. Y.C. jugendliches Paar, Hudson Street, N. Y.C.), S. 53), werden die Arbeiten der drei in dieser Rezension relativ ausgewogen behandelt. 28

La première critique a été publiée dans le *World Journal Tribune*, un journal new-yorkais (voir p. 152). Le texte commence par ces mots : « *The New Document [sic]*, une exposition photographique qui ouvre demain au Museum of Modern Art, est à plusieurs égards un pur drame. D'une part, elle montre très clairement qu'il n'y a pas deux personnes identiques. D'autre part, elle montre les gens sous leur jour le plus vulnérable. Le critique exprime son étonnement que les personnes photographiées par Arbus « se soient livrées si volontiers et ostensiblement à l'appareil photo et aient permis à l'objectif de révéler les innombrables drames de leur existence marginale ». Winogrand et Friedlander, en revanche, « n'ont pas cherché à obtenir la participation des personnes photographiées, mais ont plutôt décidé de saisir l'instant imprudent et de capturer une comédie humaine qui se déroulait dans un décor qui mettait en évidence la situation ». n'ont pas cherché à obtenir la coopération des personnes photographiées, mais ont plutôt décidé de saisir l'instant imprudent et de capturer une comédie humaine qui se déroulait dans un décor qui exacerbait encore la situation. Bien que près du double du texte soit consacré à Arbus et qu'une seule de ses photographies soit reproduite à côté de l'article (*Teenage Couple, Hudson Street, N. Y.C. [Couple d'adolescents, Hudson Street, N. Y.C.]*, p. 53), les travaux des trois artistes sont traités de manière relativement équilibrée dans cette critique. 28

P15

Von den drei weiteren Rezensionen, die im Lauf der ersten Woche folgten, war diejenige Jacob Deschins für die New York Times die bedeutendste (siehe S. i54). Pflichtschuldig erwähnt er, dass alle drei Photographen mindestens ein Guggenheim-Stipendium erhalten hatten, und kommentiert die räumliche Lage der beiden Sale (die sich im Erdgeschoss befanden, im Gegensatz zum Edward Steichen Photography Center im zweiten Stock, wo Ausstellungen der Abteilung für Photographie normalerweise stattfanden). Offenbar bereitet es ihm Schwierigkeiten, Arbus eindeutiger zu bestimmen: „Da das Werk von Miss Arbus so individuell ist, hat sie einen eigenen Raum, während ihre Kollegen in der Ausstellung in einem angrenzenden Saal gemeinsam gezeigt werden. Offenbar spricht das Groteske im Leben sie an. Selbst ihre Glamourbilder - etwa eine hübsche junge unbedeckte Frau, die glüht, als würde sie von innen heraus leuchten - wirken bizarr.“ Dann fährt er fort: „Sie betrachtet Nacktheit freimütig, schamlos und naiv, als wäre es ein völlig neues Phänomen. Gleichzeitig findet man bisweilen eine Andeutung von Pathos, das hier und da mit einem gewissen Sinn für Humor gemildert wird. Manchmal, so muss man hinzufügen, kommen die Bilder der Geschmacklosigkeit nahe.“ Den beiden anderen Photographen widmet Deschin weit weniger Worte: „Mr. Winogrand und Mr. Friedlander ergänzen sich. Ersterer folgt dem Rhythmus der menschlichen Aktivi-

tat, um Gruppierungen und Bewegungen einzufangen, deren Qualität fast an ein Standbild aus einem Film erinnert. Die Photos haben etwas Klimaktisches an sich, zeigen einen Moment, der am Höhepunkt einer Situation festgehalten wurde. Zudem lassen sie an einen Schnappschuss denken, im Gegensatz zu Miss Arbus' eher wohlüberlegten, bewussten Studien. Mr. Friedlander andererseits schießt sozusagen ebenfalls aus der Hüfte. Allerdings gelingt es ihm, ein Schlaglicht auf das zu werfen, was er zeigen will. Er hat einen scharfen Blick für Gegensätze, für eine Art Photomontage in einem einzigen Bild, in dem aus Sujet und Spiegelung ein drittes Bild entsteht. Wie Mr. Winogrand besitzt auch er einen feinen Sinn für Humor, doch sind sein Auge und seine Technik wohl disziplinierter.

Parmi les trois autres critiques qui ont suivi au cours de la première semaine, celle de Jacob Deschin pour le New York Times était la plus importante (voir p. i54). Il mentionne consciencieusement que les trois photographes ont tous reçu au moins une bourse Guggenheim et commente l'emplacement des deux ventes (qui se trouvaient au rez-de-chaussée, contrairement à l'Edward Steichen Photography Center au deuxième étage, où se déroulaient habituellement les expositions du département de photographie). Il semble avoir du mal à définir Arbus de manière plus précise : « . Comme le travail de Mlle Arbus est si particulier, elle dispose d'une salle qui lui est réservée, tandis que ses collègues sont présentés ensemble dans une salle adjacente. Apparemment, le grotesque de la vie l'attire. Même ses photos glamour – par exemple une jolie jeune femme nue qui rayonne comme si elle brillait de l'intérieur – semblent bizarres. » Il poursuit : « Elle considère la nudité avec franchise, sans pudeur et naïvement, comme s'il s'agissait d'un phénomène totalement nouveau. En même temps, on trouve parfois une touche de pathos, atténuée ici et là par un certain sens de l'humour. Il faut ajouter que certaines images frôlent parfois le mauvais goût. » Deschin consacre beaucoup moins de mots aux deux autres photographes : « M. Winogrand et M. Friedlander se complètent. Le premier suit le rythme de l'activité humaine pour capturer des groupes et des mouvements dont la qualité rappelle presque un arrêt sur image tiré d'un film. Les photos ont quelque chose de culminant, elles montrent un moment capturé au plus fort d'une situation. Elles font également penser à des instantanés, contrairement aux études plutôt réfléchies et délibérées de Mlle Arbus. M. Friedlander, quant à lui, photographie pour ainsi dire à la volée. Cependant, il parvient à mettre en lumière ce qu'il veut montrer. Il a un regard aigu pour les contrastes, pour une sorte de photomontage dans une seule image, dans laquelle le sujet et le reflet créent une troisième image. Comme M. Winogrand, il possède également un sens de l'humour raffiné, mais son œil et sa technique sont sans doute plus disciplinés.

Es war eine grobe Untertreibung zu behaupten, diese Rezensionen konzentrierten sich auf Arbus. Nur ein Kritiker veröffentlichte auch jeweils ein Werk Friedlanders und Winogrands, und zwar David Vestal in der Zeitschrift Infinity (siehe S. i58-i59). Vestal - ein Photograph, dessen Arbeiten 1965 in der Ausstellung Recent Acquisitions im MoMA zu sehen gewesen waren - äußerte sich als Einziger kritisch über die gesamte Ausstellung: „Noch ehe diese Schau eröffnet wurde, hatte ich bereits viel darüber gehört. Dem Gesagten nach zu urteilen, sollte sie aufsehenerregend sein - nichts Geringeres als das Debüt einer neuen Photographie. Dann besuchte ich sie und stellte fest, dass ich sie nicht als solches sehen konnte. In meinen Augen wurden hier drei traditionelle Photographen in einer lebendigen, aber nicht revolutionären Schau zusammengestellt. Nichts an der Ausstellung ist neu, weder die Vision noch das Konzept.“ Vestal war auch der Einzige, der sich um eine historische Einbindung von Arbus bemühte und ihre Arbeitsweise mit der August Sanders verglich. Nur er erwähnte die Auswahl von Friedlanders Werken und die Qualität der Abzüge, und nur in seiner Rezension wurden auch Winogrands Diapositive erwähnt mit der lauwarmen Einschätzung: „Garry Winogrand hat beim Photographieren Spaß, und COE hilft. In seinem Fall mag es eine Tugend sein, dass er sich immer bemüht, unabhängig davon, wie banal oder absurd die Dinge sind, die er photographiert. Zumindest kneift er nicht.

Il serait très réducteur d'affirmer que ces critiques se concentraient sur Arbus. Seul un critique a également publié un article sur Friedlander et Winogrand, à savoir David Vestal dans le magazine Infinity (voir p. 158-159). Vestal, un photographe dont les travaux avaient été exposés en 1965 dans le cadre de l'exposition Recent Acquisitions au MoMA, fut le seul à émettre des critiques sur l'ensemble de l'exposition : « Avant même l'ouverture de cette exposition, j'en avais déjà beaucoup entendu parler. À en croire ce qui se disait, elle devait faire sensation, rien de moins que le début d'une nouvelle photographie. Puis je l'ai visitée et j'ai constaté

que je ne pouvais pas la voir comme telle. À mes yeux, trois photographes traditionnels ont été réunis ici dans une exposition vivante, mais pas révolutionnaire. Rien dans cette exposition n'est nouveau, ni la vision, ni le concept. » Vestal a également été le seul à s'efforcer d'inscrire Arbus dans une perspective historique et à comparer sa méthode de travail à celle d'August Sander. Il est le seul à avoir discuté de la sélection des œuvres de Friedlander et de la qualité des tirages, et seul dans sa critique, il a également mentionné les diapositives de Winogrand avec une évaluation tiède : « Garry Winogrand prend du plaisir à photographier, et COE l'aide. Dans son cas, le fait qu'il s'efforce toujours de photographier les choses, aussi banales ou absurdes soient-elles, peut être considéré comme une vertu. Au moins, il ne se dérobe pas.

Auch in Ann Ray Martins überschwänglichem Artikel für Newsweek steht Diane Arbus im Mittelpunkt (siehe S. i56). Die Rezensentin widmet Friedlander und WilloQrand jeweils einen lobenden Satz und wendet sich dann ganz Arbus zu. 33 Marion Magid stellt bereits mit der Überschrift ihrer Besprechung im Arts Magazine („Diane Arbus in New Documents“) klar, wem ihre Aufmerksamkeit gilt (siehe S. i57). Ihre Schlussfolgerung ist vielleicht die durchdachteste aller zeitgenössischen Analysen von Diane Arbus:

Diane Arbus occupe également le devant de la scène dans l'article enthousiaste d'Ann Ray Martin pour Newsweek (voir p. i56). La critique consacre une phrase élogieuse à Friedlander et à Willoqrand, puis se concentre entièrement sur Arbus. 33 Marion Magid indique clairement dès le titre de sa critique dans Arts Magazine (« Diane Arbus in New Documents ») à qui elle accorde toute son attention (voir p. i57). Sa conclusion est peut-être la plus réfléchie de toutes les analyses contemporaines consacrées à Diane Arbus :

P16

Da in dieser Ausstellung das Verborgene, das Bzcentrische in den Vordergrund tritt, hat sie zunächst den immerwährenden, wenn auch kriminellen Reiz eines Tingeltangels. Anfangs möchte man einfach nur all die verbotenen Dinge anschauen, bei denen einem zeit seines Lebens gesagt wurde, man dürfe sie nicht anstarren. Schuld bewusst auf man auf die Titel der Magazine, die auf dem Sofatisch eines Transvestiten liegen, man versucht, die Familienphotos (ebenfalls nackt) zu erkennen, die auf dem Fernsehgerät eines Nudisten stehen. Dann kehrt sich etwas um. Man schaut nicht ungestraft, wie jeder weiß, der je auf das schlafende Gesicht einer vertrauten Person gestarrt und dabei seine Fremdheit entdeckt hat. Sobald wir erst einmal geschaut und nicht weggeschaut haben, sind wir mitschuldig geworden. Wenn wir dem Blick eines Uliputaners oder männlichen Frauendarstellers begegnen, findet eine Transaktion zwischen der Photographie und dem Betrachter statt. In einer Art Heilungsprozess werden wir von unserem kriminellen Drang kuriert, mit dem wir zu schauen wagten. Das Bild verzeiht uns unser Schauen. Die große Humanität von Diane Arbus' Kunst besteht letztlich darin, jene Privatheit zu heiligen, die sie zunächst verletzt zu haben scheint.

Comme cette exposition met en avant ce qui est caché, ce qui est tabou, elle a d'abord l'attrait éternel, bien que criminel, d'un spectacle de cabaret. Au début, on a simplement envie de regarder toutes ces choses interdites qu'on nous a toujours interdit de regarder. On regarde avec culpabilité les titres des magazines qui traînent sur la table basse d'un travesti, on essaie de reconnaître les photos de famille (également nues) qui se trouvent sur le téléviseur d'un nudiste. Puis, quelque chose se produit. On ne regarde pas en toute impunité, comme le sait quiconque a déjà fixé le visage endormi d'une personne familière et découvert ainsi son étrangeté. Dès lors que nous avons regardé et que nous n'avons pas détourné les yeux, nous sommes devenus complices. Lorsque nous croisons le regard d'un Uliputan ou d'un acteur masculin jouant un rôle féminin, une transaction s'opère entre la photographie et le spectateur. Dans une sorte de processus de guérison, nous sommes curés de notre pulsion criminelle qui nous a poussés à regarder. L'image nous pardonne notre regard. La grande humanité de l'art de Diane Arbus consiste finalement à sanctifier cette intimité qu'elle semble avoir d'abord violée.

Die Tatsache, dass das Gros der Rezensionstexte und der Aufmerksamkeit rund um New Documents Diane Arbus galt, lässt sich - damals wie heute - teils mit der allgemeinen Neigung erklären, nicht klar zwischen dem Sujet eines Photos und seiner Bedeutung zu unterscheiden. Wie Winogrand einmal sagte - wobei er die Bemerkung in leicht unterschiedlichen Formulierungen mehrfach wiederholte: „Bei der Photographie geht es nicht um das Ding, das fotografiert wurde, sondern darum, wie es als photographiertes Ding aussieht.“ 36 Die räumlich zentrierten Sujets in Arbus' Photos waren, kurz gesagt, leichter zu beschreiben

ais die vielfach mittelbaren Bildkonstruktionen Friedlanders oder Winogrands. Wie der Künstler Paul Graham Oanmerkte: „Es gibt nach wie vor einen beträchtlichen Teil der Kunstszene, der Fotografie nicht begreift. «37 Dieses Buch wird das Problem nicht lösen, doch vielleicht bietet diese frühe Präsentation dreier wesentlicher Vertreter des Genres künftigen Generationen die Möglichkeit, ihre jeweilige künstlerische Leistung zu erkennen und zu würdigen.

Le fait que la plupart des critiques et de l'attention autour de New Documents aient été consacrées à Diane Arbus s'explique en partie, aujourd'hui comme hier, par la tendance générale à ne pas faire clairement la distinction entre le sujet d'une photo et sa signification. Comme l'a dit un jour Winogrand, répétant cette remarque à plusieurs reprises avec des formulations légèrement différentes : « En photographie, ce qui importe, ce n'est pas la chose photographiée, mais son apparence en tant que chose photographiée. » En bref, les sujets centrés dans l'espace dans les photos d'Arbus étaient plus faciles à décrire que les constructions d'images souvent indirectes de Friedlander ou Winogrand. Comme l'a fait remarquer l'artiste Paul Graham : « Il existe encore une partie considérable de la scène artistique qui ne comprend pas la photographie. » Ce livre ne résoudra pas le problème, mais peut-être cette présentation précoce de trois représentants essentiels du genre offrira-t-elle aux générations futures la possibilité de reconnaître et d'apprécier leurs réalisations artistiques respectives.

In den fünfzig Jahren, die seit der Ausrichtung von New Documents vergangen sind, ist die zentrale Bedeutung von Arbus, Friedlander und Winogrand für die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert noch weiter gewachsen - obwohl die Zahl der begabten Künstler, vor deren Werk ihre Arbeiten beurteilt werden, durchaus beachtlich ist. 1978 sagte Szarkowski: „Es gibt in Amerika heute mindestens ebenso viele wirklich gute Fotografen, wie es 14 70 in Florenz gute Maler gab ... Ich weiß noch, dass Mr. Steichen bei einem Besuch in der Abteilung, als er bereits im Ruhestand war, einmal sagte: „Wissen Sie, der Durchschnitt ist heute sehr viel besser als früher. «38 Die bestechendste Einschätzung des Vermachnisses von Arbus, Winogrand und Friedlander stammt von dem Fotografen Lewis Baltz, der mit dem Begriff social landscape - ein Verweis auf Friedlander, der ihn 1963 verwendete und den in der Folge Lyons und Garver aufgriffen - die Gemeinsamkeiten ihres Schaffens erläuterte. 1985 schrieb er:

Au cours des cinquante années qui se sont écoulées depuis l'organisation de New Documents, l'importance centrale d'Arbus, Friedlander et Winogrand pour l'histoire de la photographie au XXe siècle n'a cessé de croître, même si le nombre d'artistes talentueux dont les œuvres sont jugées à l'aune des leurs est tout à fait considérable. En 1978, Szarkowski déclarait : « Il y a aujourd'hui en Amérique au moins autant de très bons photographes qu'il y avait de bons peintres à Florence en 1470... Je me souviens que M. Steichen, lors d'une visite au département alors qu'il était déjà à la retraite, avait dit un jour : « Vous savez, la moyenne est aujourd'hui bien meilleure qu'autrefois. » L'évaluation la plus convaincante de l'héritage d'Arbus, Winogrand et Friedlander vient du photographe Lewis Baltz, qui a expliqué les points communs de leur travail à l'aide du concept de « paysage social » - une référence à Friedlander, qui l'a utilisé en 1963 et qui a ensuite été repris par Lyons et Garver. En 1985, il écrivait :

Wenn aber eine Bewegung diese Bezeichnung verdienen will, muss sich ihre Lebendigkeit nicht nur in der Stärke ihrer Begründer beweisen, sondern auch in der Stärke der nachfolgenden Generationen. Und bei eben dieser kritischen Prüfung hat sich die «soziale Landschaft» als ausgesprochen langlebig erwiesen, hat eine ganze Ära hindurch ausnehmend interessante und unterschiedliche Fotografen angesprochen, etwa Mark Cohen, Bill Dana, William Eggleston, Ralph Gibson, Anthony Hernandez, Joel Meyerowitz, Duane Michals, Tod Papageorge und Henry Wessel Jr. Viele dieser Fotografen fanden zu ihrem reifen Ausdruck in einem Stil, der sich stark von der Ästhetik der „sozialen Landschaft“ unterscheidet, andere erweiterten das Idiom und entwickelten es zu einem aussagekräftigen, persönlichen Ausdrucksmittel. Aber die „soziale Landschaft“ beeinflusste all diese renommierten Fotografen der 1970er Jahre, und viele schufen ihre besten Arbeiten in diesem Stil.

Mais pour mériter cette appellation, un mouvement doit prouver sa vitalité non seulement par la force de ses fondateurs, mais aussi par celle des générations suivantes. Et c'est précisément lors de cet examen critique que le « paysage social » s'est révélé particulièrement durable, attirant tout au long d'une époque des photographes exceptionnellement intéressants et variés, tels que Mark Cohen, Bill Dana, William Eggleston, Ralph Gibson,

Anthony Hernandez, Joel Meyerowitz, Duane Michals, Tod Papageorge et Henry Wessel Jr. Beaucoup de ces photographes ont trouvé leur expression mature dans un style très différent de l'esthétique du « paysage social », d'autres ont élargi l'idiome et l'ont développé pour en faire un moyen d'expression personnel et éloquent. Mais le « paysage social » a influencé tous ces photographes renommés des années 1970, et beaucoup ont créé leurs meilleures œuvres dans ce style.

P17

Die Bedeutung von New Documents ist untrennbar mit dem einzigartigen Talent von Arbus, Friedlander und Winogrand verbunden sowie mit dem Einfluss, den sie ausübten und den Baltz in dem oben angeführten Zitat mit überzeugenden Worten schildert. Ebenso sicher ist, dass das Museum eine bedeutsame Plattform war - und ist -, auf der etwas als „neu“ propagiert wird. Und unzweifelhaft haben Szarkowskis Glaube an diese drei Fotografen und sein Vermögen, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu verdeutlichen, einer breiten Öffentlichkeit den Zugang zu ihrem Werk erleichtert. Die in diesem Band enthaltenen Informationen liefern vielfältige Argumente, die die Balance zwischen diesen Faktoren bestätigen, und tragen somit dazu bei, die anhaltende Bedeutung von New Documents besser zu verstehen.

L'importance de New Documents est indissociable du talent unique d'Arbus, Friedlander et Winogrand, ainsi que de l'influence qu'ils ont exercée et que Baltz décrit de manière convaincante dans la citation ci-dessus. Il est tout aussi certain que le musée était – et reste – une plateforme importante pour la promotion de la « nouveauté ». Et il ne fait aucun doute que la foi de Szarkowski en ces trois photographes et sa capacité à mettre en évidence leurs points communs et leurs différences ont facilité l'accès du grand public à leur œuvre. Les informations contenues dans cet ouvrage fournissent de nombreux arguments qui confirment l'équilibre entre ces facteurs et contribuent ainsi à mieux comprendre l'importance durable de New Documents.

P21

New Documents» aus der Retrospektive ***Max Kozloff***

Enthusiastische Äußerungen zu neuer Kunst - mögen sie auch noch so überzeugend sein - werden meistens etwas schwächer, wenn erst einmal eine gewisse Zeit ins Land gegangen ist. Entweder sie verschwinden in einer Litanei von Lobeshymnen, die nicht mehr durch Kontroversen belebt werden, oder sie verblasen ebenso wie andere frühere Innovationen, weil sie durch sukzessive Geschmacksströmungen, die keinen Bezug zu ihnen haben, überlagert werden. Da sich das Publikum immer wieder verändert, kann es kaum ausbleiben, dass auch die historische Position der Kunst an Neuheit oder Gunst einbüßt. Mit etwas Glück wird dann irgendwann eine kritische Rückschau gehalten, die einen ganz neuen Blick darauf wirft.

Les discussions enthousiastes sur les nouveaux arts, aussi convaincantes soient-elles, s'affaiblissent généralement après un certain temps. Soit elles disparaissent dans une litanie d'éloges qui ne sont plus animées par la controverse, soit elles s'estompent comme d'autres innovations antérieures, parce qu'elles sont supplantées par des courants de goût successifs qui n'ont aucun rapport avec elles. Comme le public change sans cesse, il est inévitable que la position historique de l'art perde de sa nouveauté ou de sa popularité. Avec un peu de chance, une rétrospective critique sera alors organisée à un moment donné, qui jetterait un regard tout à fait nouveau sur l'œuvre.

Wie zum Beispiel in dem Buch, für das ich diesen Essay schreibe. Der Titel! Arbus Friedlander Winogrand: New Documents, 1967 verweist auf seinen Gegenstand New Documents, eine epochale Ausstellung dreier zeitgenössischer Fotografen - die Portraitistin Diane Arbus und die Straßenphotographen Garry Winogrand und Lee Friedlander - im Museum of Modern Art 1967. Hier und heute feiert das MoMA den fünfzigsten Jahrestag der ursprünglichen Ausstellung, die von John Szarkowski, dem damaligen Leiter der Photoabteilung des Museums, kuratiert wurde. Was die Photographen antrieb, war schon in früheren, kleineren Ausstellungen beispielhaft gezeigt worden, doch durch diese erlangten sie auf einen Schlag landesweite Berühmtheit. Zugute kam ihnen dabei, dass sie in puncto Inhalt und Methode maßlos waren und es dem MoMA nur zu gerne überließen, ihren Pioniergeist zu verteidigen. Damit war der Startschuss

für drei Karrieren gefallen, die bis in unsere Tage hinein noch immer gewürdigt werden - die offiziellen Monographien, die allein in den letzten Jahren über die drei Fotografen erschienen sind, haben inzwischen einen stattlichen Umfang und ein beachtliches Gewicht erreicht - würde man sie auf dem Schoß übereinander stapeln, hätte man vermutlich Schwierigkeiten aufzustehen.

Comme par exemple dans le livre pour lequel j'écris cet essai. Son titre, *Arbus Friedlander Winogrand : New Documents, 1967*, renvoie à son sujet : *New Documents*, une exposition emblématique de trois photographes contemporains – la portraitiste Diane Arbus et les photographes de rue Garry Winogrand et Lee Friedlander – présentée au Museum of Modern Art en 1967. Aujourd'hui, le MoMA célèbre le cinquantième anniversaire de cette exposition originale, organisée par John Szarkowski, alors directeur du département de la photographie du musée. Ce qui motivait ces photographes avait déjà été illustré de manière exemplaire dans des expositions plus modestes, mais c'est grâce à *New Documents* qu'ils ont accédé d'un coup à une renommée nationale. Leur audace en matière de contenu et de méthode, ainsi que leur refus de se plier aux conventions, ont joué en leur faveur, laissant au MoMA le soin de défendre leur esprit pionnier. Ce fut le coup d'envoi de trois carrières qui, encore aujourd'hui, continuent d'être célébrées – les monographies officielles consacrées à ces trois photographes, publiées ces dernières années, forment désormais un ensemble imposant, tant par leur nombre que par leur poids : si on les empilait sur ses genoux, il serait probablement difficile de se relever.

Ei dokument ist, allgemein gesprochen, eine Aussage, ein Bild oder ein Objekt, die beziehungsweise das etwas bezeugt. Die meisten Photographien erfüllen diese Aufgabe insofern, als der photographische Prozess bekanntermaßen in Form einer Transkription stattfindet. Diese Bilder extrahieren visuelle Aufzeichnungen dessen, was im Augenblick der Belichtung innerhalb ihres Rahmens präsent war. Dass Szarkowski das Wort „new“ im Ausstellungstitel verwendete implizierte jedoch eine dramatische Neudefinition dokumentarischer Intention und Funktion. Ältere photographische Dokumente wie diejenigen, die in den 1930er Jahren für die Farm Security Administration (FSA) entstanden, waren von ihrem Wesen her politisch engagiert, denn ihren Urhebern ging es darum, „zu zeigen, was mit der Welt nicht in Ordnung war, und ihre Zeitgenossen davon zu überzeugen [...], diese Fehler zu beheben“. Nach dieser einleitenden Bemerkung Szarkowskis im Wandtext zu New Documents führte er des Weiteren aus, dass demgegenüber die drei jungen Fotografen seiner Wahl «die dokumentarische Sichtweise für persönlichere Zwecke eingesetzt [haben]. Ihnen geht es nicht darum, das Leben zu reformieren, sondern es zu erfahren. Ihr Werk verrät Mitgefühl, wenn nicht gar Sympathie für die Unvollkommenheiten und Schwächen der Gesellschaft. Den Schrecken der wahren Welt zum Trotz gefällt sie ihnen als Ursprung allen Staunens, aller Faszination und all dessen, was wertvoll ist - eine Welt, die ungeachtet ihrer Irrationalität kostbar ist.

Un document est, de manière générale, une déclaration, une image ou un objet qui atteste de quelque chose. La plupart des photographies remplissent cette fonction dans la mesure où le processus photographique, comme on le sait, s'effectue sous la forme d'une transcription. Ces images extraient des enregistrements visuels de ce qui était présent dans leur cadre au moment de l'exposition. Cependant, l'utilisation par Szarkowski du mot « new » (nouveaux) dans le titre de l'exposition impliquait une redéfinition dramatique de l'intention et de la fonction documentaires. Les anciens documents photographiques, comme ceux réalisés dans les années 1930 pour la Farm Security Administration (FSA), étaient par nature engagés politiquement, car leurs auteurs cherchaient à « montrer ce qui n'allait pas dans le monde et à convaincre leurs contemporains [...] de corriger ces erreurs ». Après cette remarque introductive dans le texte mural de *New Documents*, Szarkowski poursuivait en expliquant que, en revanche, les trois jeunes photographes qu'il avait choisis « utilisaient la vision documentaire à des fins plus personnelles. Il ne s'agit pas pour eux de réformer la vie, mais de l'éprouver. Leur œuvre trahissait de la compassion, voire de la sympathie pour les imperfections et les faiblesses de la société. Malgré les horreurs du monde réel, celui-ci leur plaît en tant que source de tout émerveillement, de toute fascination et de tout ce qui a de la valeur – un monde précieux en dépit de son irrationalité. »

«Interessanterweise hatte Szarkowski 1966 - nur ein Jahr vor New Documents - eine schon seit langem geplante Retrospektive für die bedeutende FSA-Photographin Dorothea Lange organisiert, die ihr Medium nicht nur als Instrument künstlerischer Sensibilität sah, sondern auch als Ausdrucksmittel eines

journalistischen Bewusstseins. (Beide Eigenschaften sind in ihrer Aufnahme Migrant Mother, eine Ikone des 20. Jahrhunderts, untrennbar miteinander verknüpft.) In einem Gespräch mit Szarkowski, das vor der Ausstellung stattfand, äußerte sich Lange auch über jüngere Fotokünstler und sagte, sie hätten „kaum eine Verbindung. Dokument ist, allgemein gesprochen, eine Aussage, ein zur Welt. Sie fühlen sich nur der eigenen Person verbunden und bemühen sich, die äußere Welt so wiederzugeben, wie es ihren eigenen Bedürfnissen entspricht. Nach unserer heutigen Auffassung sind diese beiden Einstellungen - einerseits auf die äußere Welt mit sozialer Verantwortlichkeit zu reagieren und sie andererseits durch innere Bedürfnisse zu filtern - alles andere als hieb- und stichfeste Kategorien; in einem veränderlichen, hybriden und spannenden professionellen Umfeld können sie durchaus miteinander einhergehen. Gleichwohl spiegelt sich in der unterschiedlichen Ausrichtung der beiden MoMA-Ausstellungen von 1966 und 1967 eine Generationenkluft hinsichtlich der Ästhetik amerikanischer Straßen- und Portraitphotographie wider. Szarkowski wartete nur darauf, diese Ästhetik durch das Werk exemplarischer Künstler zu aktualisieren, die aus ihrer Selbstbezogenheit nicht den geringsten Hehl machten. Trotzdem war er der Meinung, dass sie ihre Umgebung nach wie vor liebevoll betrachteten, als einen Bereich, der ungeachtet aller »Irrationalität« - das entscheidende Stichwort in seinem kurzen Text - doch kostbar ist.

Il est intéressant de noter que Szarkowski avait organisé en 1966 – seulement un an avant *New Documents* – une rétrospective de longue date consacrée à la grande photographe de la FSA, Dorothea Lange, qui voyait son médium non seulement comme un instrument de sensibilité artistique, mais aussi comme un moyen d'expression d'une conscience journalistique. (Ces deux qualités sont indissociablement liées dans son cliché *Migrant Mother*, devenu une icône du XXe siècle.) Lors d'un entretien avec Szarkowski avant l'exposition, Lange s'était également exprimée sur les jeunes photographes, affirmant qu'ils avaient « à peine un lien »... Un document est, pour parler de manière générale, une déclaration, une façon d'être au monde. Les photographes ne se sentent liés qu'à leur propre personne et s'efforcent de représenter le monde extérieur selon ce qui correspond à leurs propres besoins. Selon notre conception actuelle, ces deux attitudes – d'une part, réagir au monde extérieur avec un sens de la responsabilité sociale, et d'autre part, le filtrer à travers des besoins intérieurs – sont loin d'être des catégories tranchées et immuables ; dans un environnement professionnel changeant, hybride et passionnant, elles peuvent tout à fait coexister. Néanmoins, la différence d'orientation entre les deux expositions du MoMA de 1966 et 1967 reflète un fossé générationnel en matière d'esthétique de la photographie de rue et de portrait américaine. Szarkowski n'attendait que l'occasion de réactualiser cette esthétique à travers l'œuvre d'artistes exemplaires qui ne cachaient en rien leur égocentrisme. Pourtant, il estimait qu'ils continuaient à observer leur environnement avec affection, comme un domaine précieux malgré toute son « irrationalité » – le mot clé de son court texte.

P22

Für jemanden wie mich, der in den repressiven 1950er Jahren aufwuchs, also mitten im Kalten Krieg, war das folgende Jahrzehnt eine verrückte Zeit. Die Mainstream-Medien, die über die Grauelthaten der Amerikaner in Vietnam kein einziges Wort verloren, büßten jeden Respekt ein. Studenten besetzten Campus-Gebäude, um für Frieden und Redefreiheit zu demonstrieren, während Erzreaktionäre ihrem Protest gegen Wehrdienstverweigerer freien Lauf ließen. Die Technik, insbesondere diejenige im berühmten militärisch-industriellen Komplex, erwarb sich einen üblen Leumund. Einen Moment lang schien es möglich zu sein, dass [Stanley Kubricks] Doktor Strangelove und Snowden, der sterbende Bordschütze aus Joseph Hellers absurdem Roman Catch-22 (1961), sich die Hände schütteln. Aber es gab auch ganz reale Gewalttaten: In den 1960er Jahren wurden Präsident John F. Kennedy, sein Bruder Robert und Martin Luther King Jr. ermordet. In dieser unheilvollen Atmosphäre war es idealistischen jungen Menschen nicht mehr möglich, ihren älteren Zeitgenossen zu vertrauen oder sich von falschen Beteuerungen diskreditierter Autoritäten hinsichtlich der öffentlichen Ordnung leiten zu lassen.

Pour quelqu'un comme moi, qui a grandi dans les années 1950 répressives, en pleine guerre froide, la décennie suivante fut une époque folle. Les médias grand public, qui ne soufflaient mot des atrocités commises par les Américains au Vietnam, perdirent tout respect. Les étudiants occupaient les bâtiments des campus pour manifester en faveur de la paix et de la liberté d'expression, tandis que les ultra-réactionnaires laissaient libre cours à leur colère contre les objecteurs de conscience. La technologie, en particulier celle du

redoutable complexe militaro-industriel, acquit une réputation exécrable. Un instant, il sembla possible que le Docteur Folamour de Stanley Kubrick et Snowden, le mitrailleur mourant du roman absurde de Joseph Heller, «Catch-22» (1961), se serrent la main. Mais il y eut aussi des violences bien réelles : dans les années 1960, le président John F. Kennedy, son frère Robert et Martin Luther King Jr. furent assassinés. Dans cette atmosphère de mauvais augure, les jeunes idéalistes ne pouvaient plus faire confiance à leurs aînés ni se laisser guider par les fausses assurances d'autorités discréditées concernant l'ordre public.

Etwas in der Art ließe sich auch über die Unterhaltungs- und Konsumkultur sagen, wie sie von der bildenden Kunst der 60er Jahre betrieben wurde. Andy Warhol zufolge war Berühmtheit alles andere als göttlich, büßte aber dennoch nichts von ihrem Glamour ein; Originalität der Sichtweise und das einzigartige Kunstwerk galten zwar noch immer als hypothetische Ideale, doch in der Praxis wurden sie durch vervielfaltigte, standardisierte, aber nicht im Register gehaltene Versionen des jeweils anderen abgewertet; und Fotografie und Malerei wurden als gleichermaßen wirkungslose Darstellungsformen präsentiert, wie sie in Transfer-Siebdrucken zum Ausdruck kamen. Jedes berühmte Gesicht wurde als eine kosmetische Maske verstanden, hinter der sich (wenn überhaupt etwas) nur eine andere ihrer Art verbarg. Naivität und Zynismus, subtile und grobe Wahrnehmung verschmolzen zu diesem makkaronischen Spektakel des „Cool“ – mit seiner zwangsläufigen Ambivalenz hinsichtlich unserer Lebensweise.

On pourrait en dire autant de la culture du divertissement et de la consommation, telle qu'elle était promue par les arts visuels des années 1960. Selon Andy Warhol, la célébrité était tout sauf divine, sans pour autant perdre une once de son glamour ; l'originalité du regard et l'œuvre d'art unique restaient des idéaux hypothétiques, mais dans la pratique, ils étaient dévalués par des versions multipliées, standardisées et non répertoriées les unes des autres. La photographie et la peinture étaient présentées comme des formes de représentation tout aussi inefficaces, comme en témoignaient les sérigraphies par transfert. Chaque visage célèbre était perçu comme un masque cosmétique, derrière lequel ne se cachait (le cas échéant) qu'un autre masque du même genre. Naïveté et cynisme, perception subtile et grossière, se fondaient en un spectacle macaronique du « cool » – avec son ambivalence inévitable quant à notre mode de vie.

Während ich mich aus meiner humanistischen Perspektive heraus mit der großen trügerischen Parodie der Pop Art beschäftigte, stieß ich zufällig auf die MoMA-Ausstellung New Documents, die ich in meiner Kolumne in The Nation besprach. Es war eine Wohltat, über etwas klagen zu können, das ich für die unreflektierte, klischeehafte Befriedigung dieser hochgepreisenen Fotografien hielt. Sie fühlten sich zu amerikanischen Zeremonien wie Rodeos, Schönheitswettbewerben, Striptease-Darbietungen und Tambourmajoren hingezogen, „ail das“, so schrieb ich, „wie von irgendeinem fabelhaften Anthropologen beobachtet“. Obwohl es sich ausnahmslos um ganz gewöhnliche öffentliche Veranstaltungen der Einheimischen handelte, waren sie von selbsternannten Außenseitern wie unentdeckte, pikante Rituale behandelt worden. Das alles war ziemlich arger für mich.

Alors que je m'attaquais, depuis ma perspective humaniste, à la grande parodie trompeuse de la pop art, je suis tombé par hasard sur l'exposition du MoMA intitulée *New Documents*, que j'ai commentée dans ma chronique pour *The Nation*. Ce fut un soulagement de pouvoir me plaindre de ce que je considérais comme la satisfaction non réfléchie et clichée de ces photographes tant encensés. Ils étaient attirés par des cérémonies typiquement américaines comme les rodéos, les concours de beauté, les numéros de strip-tease et les majorettes, « tout cela », écrivis-je, « observé comme par quelque anthropologue fabuleux ». Bien qu'il s'agît sans exception d'événements publics tout à fait ordinaires, ils étaient traités par ces autoproclamés marginaux comme des rituels piquants et inédits. Tout cela était plutôt exaspérant. N'hésitez pas à me demander si vous souhaitez des ajustements ou des précisions !

Erst später erfuhren wir etwas mehr über Arbus' eigentliche Motive, nämlich aus ihrer Bewerbung für ein Guggenheim-Stipendium von 1963. Dort listete sie die verschiedenen Themen auf, die sie interessierten, unter anderem Festumzüge, Familienfeiern, Spiele, Sportveranstaltungen, Schulversammlungen, Hundeausstellungen. Das alles wollte sie zusammentragen „wie eine fürsorgliche Großmutter, die ihr Eingemachtes aufbewahrt“. Was Arbus nicht erwähnte, war ihre Vorliebe für Vergnügungsparks, FKK-Camps und Jahrmarktattraktionen, ganz abgesehen davon, dass ihr scharfer Blick nichts von dem einer Großmutter

hatte. Doch am Ende ihres Texts schrieb sie: «Dies sind unsere Symptome und unsere Monumente. Ich möchte sie einfach nur bewahren, denn was zeremoniös und merkwürdig und alltäglich ist, wird legendar sein.» Als Fan von *The Incredible Hulk*, einer Comic-Legende, die 1962 das Licht der Welt erblickte, wäre man deshalb zum Beispiel überrascht gewesen, in Arbus' Bild des jüdischen Riesen (mit seinen Eltern) von 1970 praktisch ihr real existierendes Pendant zu entdecken.

Ce n'est que plus tard que nous avons appris un peu plus sur les véritables motivations d'Arbus, notamment grâce à sa candidature pour une bourse Guggenheim en 1963. Elle y énumérait les différents sujets qui l'intéressaient : défilés, fêtes de famille, jeux, événements sportifs, rassemblements scolaires, expositions canines. Elle voulait rassembler tout cela « comme une grand-mère attentionnée qui conserve ses confitures ». Ce qu'Arbus ne mentionnait pas, c'était son attrait pour les parcs d'attractions, les camps naturistes et les attractions de foire, sans compter que son regard perçant n'avait rien de celui d'une grand-mère. Mais à la fin de son texte, elle écrivait : « Ce sont nos symptômes et nos monuments. Je veux simplement les préserver, car ce qui est cérémoniel, étrange et quotidien deviendra légendaire. » En tant que fan de **The Incredible Hulk**, légende de la bande dessinée apparue en 1962, on aurait donc été surpris, par exemple, de découvrir dans l'image du **Géant juif (avec ses parents)** d'Arbus, datée de 1970, une sorte de pendant bien réel à ce personnage de fiction.

P23

Welche Relevanz der Begriff «new documents» für den Hintergrund der Fotografen der 60er Jahre hatte, zeigte sich zur Zeit der MoMA-Ausstellung nur in Ansätzen. Unverkennbar waren natürlich ihre frühesten Quellen. Walker Evans bestärkte sie eindeutig in ihrer peinlich genauen Art der Beobachtung, und Robert Frank beeinflusste ganz offensichtlich die Poetik ihres dokumentarischen Ethos. Er hatte die Betrachter seiner Aufnahmen auf eine Reise quer durch die unertrasslichen Weiten Amerikas der 1950er Jahre mitgenommen, wobei er lapidare Begegnungen mit Menschen festhielt, die wie er selbst ziellos umherwanderten und offenbar in ihren einsamen, düftigen Zukunftsperspektiven gefangen waren. Doch das Genre der improvisierten Straßenphotographie, in dem er arbeitete, war die Folge einer zwangsläufig zögerlichen und instabilen Prämisse.

La pertinence du terme « new documents » pour le contexte des photographes des années 1960 ne s'est révélée qu'en partie au moment de l'exposition du MoMA. Leurs sources les plus évidentes restaient reconnaissables : Walker Evans les avait clairement encouragés dans leur manière méticuleuse, presque scrupuleuse, d'observer le monde, et Robert Frank avait indéniablement influencé la poétique de leur éthique documentaire. Ce dernier avait emmené les spectateurs de ses images dans un voyage à travers les étendues insoudables de l'Amérique des années 1950, capturant des rencontres lapidaires avec des individus qui, comme lui, erraient sans but et semblaient prisonniers de perspectives d'avenir solitaires et précaires. Pourtant, le genre de la photographie de rue improvisée dans lequel il travaillait reposait sur une prémisse nécessairement hésitante et instable.

*Die Genrepraxis wird durch die formelhafte Durchführung eines Themas angezeigt und identifiziert. Aufgrund der bewussten Entscheidung für unvorhersehbare Ergebnisse kann die Straßenphotographie weder formelhaft noch konsequent in ihrem Gegenstand sein. Ihr fehlt ein ausdrückliches Motiv, es sei denn, ein solches ergibt sich rein zufällig; sie hat nicht einmal eine bestimmte Methode des Ansatzes, es sei denn, eine solche wird improvisiert oder einfach ergriffen. Aus diesen Gründen wurde der Modus zur bevorzugten Sprache der Fotografen der 1950er Jahre, die ganz ohne redaktionelle Zwänge in New York arbeiten wollten. Sie hatten eine melancholische Wahrnehmung der Stadt, empfanden sie als geisterhafte Szene, die sich durch flüchtige Anschauungen manifestierte. Ihre introspektive Haltung verdrängte jeden Blick für soziale Belange. Sei Winograd zeigte sich Desillusion auf der ganzen Linie. In der Bewerbung für ein Guggenheim-Stipendium schrieb er 1963: «Wer wir sind, wie wir fühlen und was aus uns werden wird, spielt überhaupt keine Rolle. Unsere Bestrebungen und Erfolge waren billig und unbedeutend. [...] Ich kann daraus nur schließen, dass wir uns selbst verloren haben [...] wir haben das Leben nicht geliebt. »7 Ob er diesen Mangel eher in sich selbst oder in der umgebenden Kultur spürte, können wir nicht wissen, doch die Empfindung als solche ist stark von der depressiven Atmosphäre in Franks Bildband *The Americans* beeinflusst, der 1959 in den Vereinigten Staaten erschienen war.*

La pratique du genre se définit par le traitement formel d'un sujet. Mais en optant délibérément pour des résultats imprévisibles, la photographie de rue ne peut être ni formelle ni cohérente dans son objet. Elle manque de motif explicite, à moins qu'il n'émerge par pur hasard ; elle ne possède même pas de méthode d'approche définie, à moins qu'elle ne soit improvisée ou saisie sur le vif. Pour ces raisons, ce mode d'expression est devenu le langage privilégié des photographes des années 1950 qui aspiraient à travailler à New York, libérés de toute contrainte éditoriale. Leur perception de la ville était empreinte de mélancolie : ils la voyaient comme une scène fantomatique, révélée par des visions éphémères. Leur introspection éclipsait toute préoccupation sociale. Chez Garry Winogrand, le désenchantement était omniprésent. Dans sa candidature à une bourse Guggenheim en 1963, il écrivait : « Qui nous sommes, ce que nous ressentons et ce que nous deviendrons n'a aucune importance. Nos aspirations et nos succès ont été médiocres et insignifiants. [...] Je ne peux qu'en conclure que nous nous sommes perdus [...] nous n'avons pas aimé la vie. » On ignore s'il attribuait cette carence à sa propre intériorité ou à la culture ambiante, mais cette sensation était profondément marquée par l'atmosphère dépressive du livre **The Americans** de Robert Frank, publié aux États-Unis en 1959.

*Unter den Profis der New Yorker Photographenszene waren solche dunklen, emotionalen Schattierungen allerdings auch schon vor Frank reichlich vorhanden. Der «Big Apple» wurde als überdimensionierte Metropole mit feuchtrauem Wetter wahrgenommen, als ein Geflecht aus Baugerüsten und Verkehrszeichen, durch das sich verstörte oder gleichgültige Menschen ihren Weg bahnten, um in aller Hektik irgendwelche Besorgungen zu erledigen. Diese flüchtige photographische Beschreibung vermittelte das Gefühl, ruhiger Impressionen hatten gar nicht genügend Zeit, sich hier richtig zu entfalten. Tatsächlich wirkte die gebaute Umwelt, als wäre sie immateriell und hinterlasse nur noch Schatten und Silhouetten, wo es früher einmal Beton, Ziegel oder Marmor gegeben hatte. New York war ein Traumland, das seinen Bewohnern bestenfalls eine zaghafte Umarmung zu bieten hatte, sei es mit bedauerlicher Verspätung oder schon völlig entkräftet. Dieser charakteristische Katzenjammer zeigt sich nuanciert und mit großem Einfallsreichtum in den Aufnahmen von Ted Craner, Lou Faurer, Sid Grossman, William Klein, Saul Leiter und Leon Levenstein aus den 1950er Jahren. (Eine angemessene Aufmerksamkeit wurde ihrem Werk erst 1992 mit der Veröffentlichung von Jane Uvingstons Buch *The New York School* zuteil.) Obwohl einige von ihnen durch hassliche, vulgare Orte wie Coney Island und Times Square streiften, sahen sie sich nicht als Touristen oder Reporter, sondern eher als Stammgäste ihres eigenen Kiezes und waren sich der Auflösung der Stadt und der schmutzigen Verhältnisse nur allzu bewusst. So entstanden Aufnahmen von subtiler bildlicher Erfindungsgabe, die jeweils Aspekte eines spezifischen Zeugnisses enthielten, zugleich aber als künstlerische Produkte daherkamen. In der eigentlichen Praxis war die Gestalt dieser Sichtweise atmosphärisch - eine Atmosphäre von Verlassenheit, Distanz und Trauer. Späteren Fotokünstlern ging es darum, die Verrücktheit des Jahrzehnts zu charakterisieren, in dem sie reif geworden waren.*

Chez les professionnels de la scène photographique new-yorkaise, ces teintes sombres et émotionnelles existaient déjà en abondance avant Robert Frank. Le « Big Apple » était perçu comme une métropole démesurée, baignée d'une humidité morose, un enchevêtrement d'échafaudages et de panneaux de signalisation où des individus désorientés ou indifférents se frayaient un chemin dans la précipitation pour accomplir des tâches banales. Cette description photographique fugace transmettait l'impression que des impressions plus calmes n'avaient tout simplement pas le temps de s'épanouir ici. En réalité, l'environnement bâti semblait presque immatériel, ne laissant derrière lui que des ombres et des silhouettes là où le béton, les briques ou le marbre avaient autrefois dominé. New York était une terre de rêves qui, au mieux, offrait à ses habitants une étreinte hésitante – tardive et déjà épuisée. Bien qu'ils arpentaient des lieux laids et vulgaires comme Coney Island ou Times Square, ces photographes ne se considéraient ni comme des touristes ni comme des reporters, mais plutôt comme des habitués de leur propre quartier, parfaitement conscients de la désagrégation de la ville et de son misérable appareil. Leurs images, d'une inventivité visuelle subtile, capturaient des fragments d'un témoignage spécifique, tout en s'imposant comme des œuvres d'art à part entière. Dans leur pratique, cette vision prenait une forme atmosphérique – une atmosphère de désolation, de distance et de mélancolie. Pour

les photographes des générations suivantes, il s'agissait de caractériser la folie d'une décennie qui les avait vus grandir.

P24

In den Portraits von Arbus wurden Gesichter zu animierten Masken, die die wilde Extravaganz ihrer Darstellung nicht zu kaschieren vermochten. Es war etwas, wonach sie sehr bewusst suchte, eine Art heimatloser Theatralität. In Arbus' Sicht stimmten bei den von ihr Portraitierten Selbstdarstellung und Selbstbewusstsein nicht überein, doch diesen Widerspruch beleuchtete sie eher, als dass sie ihn untersucht hätte. Ihr Kollege Friedlander wiederum war ein Arbeiter, der sich zunächst an Evans und dessen Beschäftigung mit einheimischen Themen und Folklore als nationales Projekt orientierte. Was Friedlander und Winogrand gleichermaßen interessierte, waren schonungslose topographische Photokampagnen quer durch ganz Amerika. Mit einem ebenso faszinierten wie rebellischen Blick zeigten sie vielfältige amerikanische Kulturen. Es ist wahr, dass Friedlander 1959-1960 eine Reihe von schwarzen Jazz- und Bluesmusikern aus den Südstaaten mit offenkundiger Wärme aufnahm, eine Serie, die selbst damals anachronistisch gewirkt haben muss. Für Nostalgie war kaum Platz in einem Milieu, wie es in dem Film The Graduate gezeigt wurde (er kam im selben Jahr heraus wie New Documents), wo Dustin Hoffman als Titelfigur den berühmten Rat bekommt, er solle in «Plastik» machen, das sei das vielversprechendste Feld der Zukunft.

Dans les portraits d'Arbus, les visages se transformaient en masques animés, incapables de dissimuler l'extravagance sauvage de leur représentation. C'était précisément ce qu'elle recherchait avec une intention très délibérée : une forme de théâtralité sans attache, une errance scénique. Selon Arbus, chez ceux qu'elle portaitrait, l'auto-représentation et la conscience de soi ne coïncidaient pas – mais plutôt que d'analyser cette contradiction, elle préférait l'éclairer, la mettre en lumière. Son collègue Friedlander, quant à lui, était un travailleur qui s'inspirait d'abord d'Evans et de son exploration des thèmes locaux et du folklore, conçus comme un projet national. Ce qui fascinait Friedlander et Winogrand, c'était les campagnes photographiques topographiques impitoyables traversant l'Amérique entière. Avec un regard à la fois fasciné et rebelle, ils révélaient la diversité des cultures américaines. Il est vrai que Friedlander réalisa, entre 1959 et 1960, une série de portraits de musiciens noirs de jazz et de blues des États du Sud, marqués par une chaleur évidente – une série qui devait déjà paraître anachronique à l'époque. La nostalgie avait peu sa place dans un milieu comme celui dépeint dans *The Graduate* (sorti la même année que *New Documents*), où Dustin Hoffman, en personnage principal, reçoit le célèbre conseil de se lancer dans le « plastique », présenté comme le secteur d'avenir le plus prometteur.

Plastik mag gelegentlicher Bestandteil im Hintergrund von Arbus' Portraits gewesen sein, doch ihre Modelle und deren Umgebung - so stimmig sie auch in ihrer jeweiligen Bildwelt sein mögen - passen nicht besonders gut in die unsrige. Zwischen der zweidimensionalen Örtlichkeit der Portraitierten und der üblichen Realität eines Betrachters deutet Arbus gewisse Widersprüche an, gerade so als hätte sie sie mit irgendeinem faulen Taschenspielertrick verhext. Die Schauplätze als solche sind situationsbedingt und ganz gewöhnlich, doch oft sind die Ausschnitte so gewählt, dass sie uns entweder zu viel oder zu wenig von der Intimität vermitteln, die das Portraitgenre eigentlich verlangt. Im quadratischen, mittelgroßen Format ihrer Aufnahmen kann die abgebildete Person aus kürzester Entfernung in den Raum des Betrachters geworfen sein wie das wimmernde, sabbernde Baby (1967) oder abgesondert außen vor bleiben wie das Paar, das in seinem Garten auf Liegestühlen liegt (1968). Diese Art der Annäherung ist nicht unbedingt respektlos, kann aber unangemessen sein. Wenn ich Portraits anschau, überkommt mich normalerweise fast das Bedürfnis, mich mit dem Betreffenden zu unterhalten. Sei Diane Arbus kommt dieser Wunsch nicht auf, vielmehr setzt eine Reaktion ein, wie ich sie bei der impulsiven Straßenphotographie, nicht aber bei der formalen Portraitkunst habe. Arbus war eine ziemlich kleine Frau; einigen der Menschen, die sie abbildete, begegnet sie mit dem Blick von unten, so als sollte damit die hypothetische Annahme gestützt werden, dass sie Denkmäler uns unbekannter Erinnerungen sind.

Le plastique a pu figurer occasionnellement en arrière-plan des portraits d'Arbus, mais ses modèles et leur environnement – aussi cohérents soient-ils dans leur univers visuel – ne s'intègrent guère à notre réalité. Entre le cadre bidimensionnel des sujets portraiturés et la réalité extérieure du spectateur, Arbus suggère des contradictions, comme si elle les avait ensorcelées par quelque tour de passe-passe malhonnête. Les lieux, en

eux-mêmes, sont contingents et banals, mais les cadrages sont souvent choisis de manière à nous révéler trop ou trop peu de l'intimité que le genre du portrait exige normalement. Dans le format carré et moyen de ses images, le sujet peut être projeté dans l'espace du spectateur depuis une distance infime – comme ce bébé gémissant et avant (1967) – ou rester exclu à l'extérieur, tel ce couple allongé sur des chaises longues dans son jardin (1968). Cette manière de s'approcher n'est pas forcément irrespectueuse, mais elle peut sembler inappropriée. D'ordinaire, en regardant des portraits, j'éprouve presque l'envie d'engager la conversation avec la personne représentée. Chez Diane Arbus, cet élan disparaît : sa démarche suscite plutôt une réaction que j'associe à la photographie de rue impulsive, et non à l'art du portrait formel. Arbus était une femme de petite taille ; face à certains de ses sujets, elle adopte un point de vue plongeant, comme pour étayer l'hypothèse qu'ils seraient les monuments d'une mémoire qui nous échappe.

Die Individuen, die Arbus in ihren Typengalerien versammelt, sind unvergessliche Gestalten, die sich der Photographin vertrauensvoll zur Verfügung stellten. Ich würde sagen, dass viele von ihnen charismatisch sind, instinktiv überfordert durch den eigenartigen Kontakt, den die Photographin zu ihnen hat. In ihrem Verhalten alles andere als heroisch, stehen sie unbewusst womöglich im Widerspruch zu ihm, ein Umstand, der vor Arbus' Objektiv entlarvt - und gemustert - wird. So zum Beispiel in Bishop by the Sea, Santa Barbara von 1964, dem Portrait einer in die Jahre gekommenen „Wonder Woman“ mit Tränensackchen unter den Augen und funkelndem Gebiss, die ein Kreuz trägt. Als Photographin verstand es Arbus immer wieder, Maskeraden oder Affektiertheiten gerade dann mit besonderer Scharfe einzufangen, wenn sie falsch waren. Ihr Interesse an der Kluft zwischen der Selbstinszenierung eines Menschen und seiner falsch eingeschätzten Wirkung auf die Außenwelt rührte unter anderem von der Faszination her, die das Werk des deutschen Portraitphotographen August Sander aus den 1920er und 30er Jahren auf sie ausübte. Für die Praxis des kommerziellen Studioportraits war der Respekt vor der Selbstdarstellung des zu Portraitierten das entscheidende Kriterium gewesen. Sander kam zwar aus dieser Tradition, doch ging es ihm vor allem darum, unterschiedliche Schichten seiner Gesellschaft anhand von repräsentativen Figuren zu charakterisieren, weshalb er Bilder machte, die etwas über persönliche Darstellungen aussagten, ohne sie billigen zu wollen. Arbus übertrug diese Distanzierung ins Psychologische: Sie begeisterte sich geradezu für die Ticks, Eigenarten, Manieren oder die ungewöhnliche Körperlichkeit ihrer Modelle, die in ihren Augen deren „Andersartigkeit“ offenbarte. Für sie hatte „Andersartigkeit“ mit der einen oder anderen Art menschlicher Anomalie zu tun, unabhängig von Klassenherkunft oder sozialer Benachteiligung - ein Umstand, den sie spannend fand, weil er ihr bedeutsamer erschien als das normale Leben.

Les individus qu'Arbus rassemble dans ses galeries de types sont des figures inoubliables, qui se sont confiés à la photographe avec une confiance touchante. Je dirais que beaucoup d'entre eux sont charismatiques, instinctivement dépassés par le contact étrange que la photographe établit avec eux. Leur attitude, loin d'être héroïque, entre peut-être en contradiction inconsciente avec cette relation – une tension que l'objectif d'Arbus dévoile et examine. C'est le cas, par exemple, dans *Bishop by the Sea, Santa Barbara* (1964), portrait d'une « Wonder Woman » vieillissante, aux poches sous les yeux et au sourire étincelant, portant une croix. Arbus avait ce talent : capturer avec une précision particulière les mascarades ou les affectations juste au moment où elles sonnaient faux. Son intérêt pour le décalage entre l'auto-représentation d'un individu et l'effet mal évalué qu'il produit sur le monde extérieur s'inspirait, entre autres, de la fascination qu'exerçait sur elle l'œuvre du photographe allemand August Sander, actif dans les années 1920 et 1930. Dans la tradition du portrait commercial en studio, le respect de l'auto-représentation du sujet était le critère décisif. Sander, bien qu'issu de cette tradition, cherchait avant tout à caractériser les différentes couches de la société à travers des figures représentatives. Ses images disaient quelque chose au-delà des représentations personnelles, sans pour autant les valider. Arbus a transposé cette distanciation dans le domaine psychologique : elle s'enthousiasmait pour les tics, les singularités, les manières ou les corporalités inhabituelles de ses modèles, qui révélaient à ses yeux leur « altérité ». Pour elle, cette altérité était liée à une forme ou une autre d'anomalie humaine,

indépendamment de l'origine sociale ou de la défaveur – un aspect qu'elle trouvait captivant, car il lui semblait plus significatif que la vie normale.

P25

Manchmal konnte der Anblick auch makaber sein, wie in der Profilaufnahme eines großen Mannes, der in seinem schäbigen Zimmer einfach nur dasteht, das Gesicht nach vorne, die Füße nach hinten gerichtet (1961). Arbus hatte allen Grund, ihrer Lehrerin Usette Model dankbar zu sein, die solche kamevalesken Motive schon zuvor verarbeitet hatte. Zur Ikonographie der jüngeren Photographin gehörten Versprobenheiten und Zirkus- und Zaubernummern, aber auch der eigenartige, flüchtig-irre Blick eines jungen amerikanischen Patrioten bei einer für den Betrachter nicht sichtbaren Parade (1967). Seinem Arbeitsethos entsprechend, hatte Sander seine Portraits mit den Berufen oder Tätigkeiten der jeweils Abgebildeten betitelt; Arbus dagegen, die sich gerade von der Andersartigkeit inspirieren ließ, interessierte sich in vergleichbaren Szenen mit Vorliebe für die Ungleichheit der Menschen. «Unterschiedliches» machte sie jedoch an sehr viel selteneren Fällen von Gleichheit fest, etwa an identischen Zwillingen oder Drillings. Auch männliche Frauendarsteller erregten ihre Aufmerksamkeit, ebenso wie Personen, die Winston Churchill oder Elizabeth Taylor ahnelten.

Parfois, la scène pouvait aussi prendre un tour macabre, comme dans ce portrait de profil d'un homme imposant, debout dans sa chambre miteuse, le visage tourné vers l'avant et les pieds orientés vers l'arrière (1961). Arbus avait toutes les raisons d'être reconnaissante envers sa professeure, Lisette Model, qui avait déjà exploré ces motifs carnavalesques avant elle. L'iconographie de la jeune photographe comprenait des bizarreries, des numéros de cirque et de magie, mais aussi le regard étrange et fuyant d'un jeune patriote américain lors d'une parade invisible pour le spectateur (1967). Fidèle à son éthique de travail, Sander intitulait ses portraits en fonction des métiers ou activités de ses sujets. Arbus, elle, inspirée par l'altérité, s'intéressait avant tout, dans des scènes comparables, aux inégalités entre les êtres humains. Pourtant, c'est dans des cas bien plus rares d'égalité qu'elle repérait le « différent » : des jumeaux ou triplés identiques, par exemple. Les hommes se travestissant en femmes attiraient également son attention, de même que les personnes ressemblant à Winston Churchill ou Elizabeth Taylor.

Das Bedürfnis, jemand anderes sein zu wollen, ist keineswegs ungewöhnlich, vor allem dann nicht, wenn die Zielperson Glamour, Sex oder Prominenz verkörpert. Arbus portraitierte Menschen, die dieses Bedürfnis nicht nur erkennen lieben, sondern es oft genug geradezu ostentativ zur Schau stellten. In der früheren Dokumentarphotographie war es häufig um Not und Elend gegangen, die sich beheben ließen. Arbus dagegen konzentrierte sich auf Personen, die durch ihre Genetik oder ihre Neigungen marginalisiert waren, also durch Eigenschaften, die eben nicht veränderbar waren. Eine ihrer lyrischesten Serien zeigt Figuren, die auf einem offenen Feld herumtollen, durch ihr Down-Syndrom aber von der Außenwelt isoliert sind (1970-1971). Asynchrone Identität ist ein klassisches Thema in der modernen Literatur. Arbus übersetzte dieses Thema in lebendige Dokumentaraufnahmen ganz gewöhnlicher Menschen, die sie aus ihrer persönlichen Warte als etwas gestört wahrnahm und entsprechend darstellte. Diese „Andersartigkeit“ kann unterschwellig überall aufblitzen, auch wenn dies von den Medien kaum anerkannt wird. Arbus, die nach Aussagen enger Freunde große Verführungskraft besaß, schwirrte durch die Gesellschaft und suchte dabei unentwegt nach Begegnungen mit Menschen, die ihre Abnormalität nicht ungern zur Schau stellten oder sich gar nicht bewusst waren, dass sie irgendetwas zu verbergen hätten.

Le désir d'être quelqu'un d'autre n'a rien d'exceptionnel, surtout lorsque la personne convoitée incarne le glamour, la sexualité ou la célébrité. Arbus photographiait des individus qui ne se contentaient pas de laisser transparaître ce désir, mais l'affichaient souvent avec ostentation. Alors que la photographie documentaire traditionnelle se concentrait sur la misère et la détresse – des maux qu'on pouvait espérer soulager –, Arbus, elle, se focalisait sur des personnes marginalisées par leur génétique ou leurs penchants, c'est-à-dire par des traits immuables. L'une de ses séries les plus poétiques montre des figures s'ébattant dans un champ ouvert, mais isolées du monde extérieur par leur syndrome de Down (1970-1971). L'identité asynchrone est un thème classique de la littérature moderne. Arbus l'a transposé en images documentaires vivantes de gens ordinaires, qu'elle percevait et représentait, depuis sa perspective personnelle, comme perturbés. Cette « altérité » peut

surgir de manière latente partout, même si les médias la reconnaissent à peine. D'après les témoignages de ses proches, Arbus, dotée d'un charisme envoûtant, sillonnait la société en quête incessante de rencontres avec des individus qui assumaient leur singularité – ou qui, simplement, n'avaient pas conscience d'avoir quoi que ce soit à cacher.

Friedlander verneinte einmal die Frage, ob man ihn als StraBenphotographen bezeichnen könne, da er ja zahlreiche Motive aufgenommen habe, die weit über den Bereich der StraBe hinausgehen. Jedes war bestimmten Mappen unterschiedlichster Art zugeordnet: häusliche Interieurs, Landschaften, Portraits, Kleinstädte, Fabrikarbeiter, Partys, Blumen, StraBenkreuzungen, Graffiti, Akte und so weiter. Diese Liste lieBe sich unendlich erweitern, um das breite Spektrum zu verdeutlichen, in dem er - mit scheinbar größter Mühelosigkeit - arbeitete. Dennoch fasziniert sein Schaffen aufgrund der eigentlich unveränderlichen Sichtweise, die andererseits erkennen lässt, dass ihr Urheber ständig in Bewegung ist. Friedlanders Aufnahmen von billigen, leuchtenden TV-Bildschirmen (mit V-förmigen Antennen) interpretierte ich zunächst als Dokumente, mit denen er lediglich belegen wollte, wie langweilig und einsam die Hotelaufenthalte auf seinen Photoreisen waren. Vielleicht war es aber - auch - so mein zweiter Gedanke - eine visuelle Kritik des Mediums, das im Begriff stand, seinen ureigenen Markt im Zeitschriftenjournalismus zu usurpieren. Erst bei neuerlicher Betrachtung wurde mir klar, dass der Kopf der Sprecherin auf dem Bildschirm in einem Rahmen innerhalb eines Rahmens aufgenommen war, dass sie ebenso stumm war wie die wenigen anderen Dinge in dem schabigen Hotelzimmer, dass die ganze Studie ein Stilleben war. Dasselbe lieBe sich überraschenderweise auch über die schweren, dicht gedrängten Objekte sagen, die im Rückspiegel seines Autos zu sehen sind. Seine Fabrikarbeiter aus den 1980er und 90er Jahren und die mit Weitwinkel aufgenommenen Akte sind so sehr in die rechteckigen Bildausschnitte eingezwängt, dass es nur recht und billig erscheint zu sagen, dass sie nicht weit kommen werden.

Friedlander a un jour rejeté l'idée qu'on puisse le qualifier de photographe de rue, arguant qu'il avait capturé de nombreux motifs bien au-delà de ce cadre. Chacun de ses sujets était classé dans des dossiers aux thèmes variés : intérieurs domestiques, paysages, portraits, petites villes, ouvriers d'usine, fêtes, fleurs, carrefours, graffitis, nus, et bien d'autres encore. Cette liste pourrait s'allonger à l'infini pour illustrer l'étendue de son travail, qu'il abordait avec une apparente facilité. Pourtant, ce qui fascine dans son œuvre, c'est cette perspective en apparence immuable, qui révèle en même temps un auteur en perpétuel mouvement. Ses clichés de téléviseurs bon marché aux écrans lumineux (avec leurs antennes en V) m'avaient d'abord semblé de simples documents illustrant l'ennui et la solitude des séjours en hôtel lors de ses voyages photographiques. Puis j'ai pensé qu'il s'agissait peut-être d'une critique visuelle de ce média en train de s'accaparer le marché traditionnel de la photographie de presse. Ce n'est qu'en les observant à nouveau que j'ai compris : la tête de la présentatrice à l'écran était encadrée dans un cadre, aussi silencieuse que les rares objets d'une chambre d'hôtel miteuse. Toute cette scène formait un nature morte. Étonnamment, la même observation s'appliquait aux objets lourds et entassés visibles dans le rétroviseur de sa voiture. Ses ouvriers d'usine des années 1980 et 1990, tout comme ses nus pris en grand angle, sont si compressés dans les cadrages rectangulaires qu'il semble juste de dire qu'ils n'iront pas bien loin.

P26

Bei Friedlander gibt es nichts Flüchtiges. Die Elemente, die in seiner Aufnahme erscheinen werden, hat er von vornherein im Blick und braucht sie nur noch an die Oberfläche zu holen, um sie ins Bildfeld zu integrieren. Er setzt sie so zusammen, dass jede erzählerische Spur verschwindet, jede Idee, sie könnten irgendetwas ergeben, das auf eine äußere Wirkung schließen lieBe. Sein bevorzugtes Resultat ist - etwas übertrieben gesagt - ein Lobgesang auf das Vermischte. Auf einer Party gibt er deutlich zu verstehen, dass er sich nicht für Köpfe oder Gesichtsausdrücke interessiert, die er an den Randem abschneidet, sondern für Hände und Glaser. Die amerikanischen Denkmaler aus Bronze oder Stein, denen er in den 70er Jahren eine umfangreiche Photoserie widmete, zeigt er lediglich als zufällige Präsenzen an öffentlichen Plätzen, wodurch sie ihren Erinnerungscharakter verlieren. Jedem Betrachter drängt sich das Gefühl auf, dass sie in ihrer Herrschafts- oder Tapferkeitsrhetorik kümmerlich und geizig sind.

Chez Friedlander, rien n'est fugace. Les éléments qui apparaîtront dans ses clichés sont déjà sous son regard ; il n'a plus qu'à les faire émerger à la surface pour les intégrer dans le cadre. Il les agence de telle sorte que toute

trace narrative disparaît, ainsi que l'idée qu'ils pourraient former un ensemble suggérant un effet extérieur. Son résultat de prédilection – pour le dire de manière un peu exagérée – est un hymne au disparate. Lors d'une fête, il montre clairement qu'il ne s'intéresse pas aux visages ou aux expressions, qu'il coupe aux bords de l'image, mais aux mains et aux verres. Les monuments américains en bronze ou en pierre, auxquels il consacre une vaste série dans les années 1970, ne sont présentés que comme des présences fortuites sur des places publiques, ce qui les prive de leur caractère commémoratif. Chaque spectateur est saisi par l'impression que leur rhétorique de pouvoir ou de bravoure semble pitoyable et affectée.

Wer wie ich das Werk Friedlanders unter dem technischen

Aspekt der Platzierung von Figuren gegen den Hintergrund betrachtet, wird vielleicht bei einer Aufnahme von Passanten vor einem Marktstand verweilen, die durch herabhängende Ketten von Christbaumkugeln größtenteils verdeckt sind. Als eines von zahllosen Beispielen veranschaulicht dieses Bild den Instinkt des Fotografen, Dinge so darzustellen, dass sie eine aktive figürliche Präsenz bekommen, als hätte er es aufgrund der Umstände gar nicht anders sehen können. Betrachtet man seine gesamte Produktion, stellt man fest, dass menschenleere Orte sehr viel häufiger vertreten sind als Dokumente eines dicht gedrangten Treibens. Friedlander zeigt weitflächige Strukturen durchbrochenen Materials - etwa Maschendrahte oder Hecken, Domenstraucher und Zweiggeflechte -, die Tiefen verbergen und ebenso haptisch sind wie verwirrend für das Auge. Er sammelt sie in endlosen geringfügigen Variationen desselben Bilds, was eher dem Bestücken eines Inventars gleichkommt als der Exploration eines Themas. So gesehen erinnert Friedlander an die Praxis - und reflektiert den Einfluss - Eugène Atgets, jenes Fotografen, der im frühen 20. Jahrhundert die Pariser Architektur und Kulturszenarie dokumentierte, darunter auch Baume in Parks. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Atget - der Geschäftsmann, der sein Werk als rein kommerzielles Unternehmen betrachtete - seinen Motiven so viel Elegie und Poesie angedeihen ließ, während der unabhängige, freischaffende Künstler Friedlander bei der Realisierung seines umfassenderen Programms ausgesprochen prosaisch und materialistisch vorging. Heute jedoch müssen wir erkennen, wie frech Friedlander die konventionellen Vorstellungen über das Genre behandelt. Er untergräbt sie durch eine Art spielerischer Redundanz, einen mitteilungsfreudigen Minimalismus.

Si l'on considère l'aspect du placement des figures en arrière-plan, on s'attardera peut-être sur une photographie de passants devant un étal de marché, en grande partie masqués par des chaînes de boules de Noël suspendues. Cet exemple, parmi d'innombrables autres, illustre l'instinct du photographe à représenter les choses de manière à leur conférer une présence figurative active, comme s'il n'avait tout simplement pas pu les voir autrement, compte tenu des circonstances. En examinant l'ensemble de son œuvre, on constate que les lieux déserts y sont bien plus fréquents que les scènes de foule dense et agitée. Friedlander met en scène des structures à large surface, faites de matériaux ajourés – treillis métalliques, haies, buissons de troènes ou entrelacs de branches – qui dissimulent des profondeurs et sont à la fois tactiles et déroutantes pour l'œil. Il les rassemble en variations infinies et subtiles d'une même image, comme s'il constituait un inventaire plutôt qu'il n'explorait un thème. À cet égard, Friedlander évoque la pratique – et reflète l'influence – d'Eugène Atget, ce photographe qui, au début du XXe siècle, a documenté l'architecture et la scène culturelle parisiennes, y compris les arbres des parcs. Il y a une certaine ironie à constater qu'Atget, homme d'affaires considérant son travail comme une entreprise purement commerciale, a su insuffler à ses sujets tant d'élégie et de poésie, tandis que Friedlander, artiste indépendant, aborde la réalisation de son programme bien plus ambitieux avec un ton résolument prosaïque et matérialiste. Pourtant, aujourd'hui, nous devons reconnaître à quel point Friedlander bouscule les conventions du genre. Il les sape par une forme de redondance ludique, un minimalisme loquace.

Winogrand nahm es als selbstverständlich hin, dass die Bewegungen anderer sich seiner Kontrolle entzogen, dabei war er wahrscheinlich nur zu langsam oder zu zerstreut, um die Bilder von ihnen zu bekommen, die ihm vorschwebten - sofern er überhaupt wusste, was er eigentlich wollte. Sobald er mit seiner Kamera loszog, war ihm klar, dass eine Flut von Ereignissen über ihn hereinbrach, die ihr Spiel mit seinem Wahrnehmungsvermögen trieben und es herausforderten. Was auch immer sich vor seinen Augen abspielte - es wahrte einfach nicht lang genug, als dass er die Zeit gehabt hatte, auf den Auslöser zu drücken.

Er mochte diese oder jene flüchtige Begebenheit fast zufällig erhaschen, doch seine Photographie war ein riskantes Unternehmen, immer ehrlich in ihrer Spontaneität, aber oft wirkungslos in ihrem Ergebnis. Es handelte sich um zwangsläufige Wechselfälle des Lebens, die er als bekennender Straßenphotograph vorbehaltlos akzeptierte.

Winogrand acceptait comme une évidence que les mouvements des autres échappent à son contrôle, alors qu'il était probablement trop lent ou trop distrait pour saisir les images qu'il imaginait – s'il savait seulement ce qu'il voulait vraiment. Dès qu'il partait avec son appareil, il savait qu'un flot d'événements allait déferler sur lui, jouant avec sa capacité de perception et la mettant à l'épreuve. Tout ce qui se déroulait sous ses yeux ne durait jamais assez longtemps pour qu'il ait le temps de presser le déclencheur. Il pouvait capturer par hasard tel ou tel instant fugace, mais sa photographie était une aventure risquée : toujours honnête dans sa spontanéité, mais souvent inefficace dans son résultat. Il s'agissait des aléas inévitables de la vie, qu'il acceptait sans réserve en tant que photographe de rue assumé.

In Winogrands Aufnahmen der 50er und frühen 60er Jahre starren ihn die Menschen oft wütend an. Gut möglich, dass sie seinerzeit eher Anlass hatten, sich über aufdringliche Photographen zu ärgern, als früher. Allerdings war er ein besonders übergreifiger Vertreter seiner Art - jederzeit bereit, unter den Passanten, die ihm auf der Fifth Avenue begegneten, irritierte Blicke auszulösen. Er legte es nicht unbedingt darauf an, diese Reaktionen bewusst zu provozieren, doch wenn sie kamen, verhalten sie seinen Bildern zu grosser Intensität. Winogrand fühlte sich von Physiognomien angezogen, je lebendiger, desto besser. Seine Persönlichkeit war von einer brüskten, taktlosen Unverfrorenheit, wegen der ihn seine weniger bekannten Kollegen sehr bewunderten. Wenn er sich draußen inmitten der Menschenmenge tummelte, wurde ihm die Straße zu einer Art spannungsreichem Arenatheater, wenn auch ohne Regiebuch.

Dans les clichés de Winogrand des années 1950 et du début des années 1960, les passants le fixent souvent avec colère. Il est probable qu'à cette époque, les gens avaient plus de raisons de s'irriter contre les photographes intrusifs qu'auparavant. Winogrand, cependant, était un représentant particulièrement envahissant de sa profession : toujours prêt à capter les regards agacés des passants qu'il croisait sur la Fifth Avenue. Il ne cherchait pas délibérément à provoquer ces réactions, mais lorsqu'elles survenaient, elles donnaient à ses images une intensité remarquable. Winogrand était attiré par les physiognomies, d'autant plus qu'elles étaient vivantes et expressives. Sa personnalité, marquée par une audace brutale et tactiquement incorrecte, lui valait l'admiration de ses collègues moins connus. Quand il se mêlait à la foule dans la rue, celle-ci se transformait pour lui en une sorte d'arène théâtrale tendue, mais sans scénario préétabli.

Mit zunehmender künstlerischer Reife ließ Winogrand seine grauen Stimmungen und düsteren Perspektiven der 50er Jahre hinter sich und verlegte sich auf das heitere, überschaumende Treiben des Manhattan der 60er Jahre. Es war eine Szene, wo gestische Dichte und visuelle Rückwirkungen sehr viel zahlten. Er behandelte sie als Schwingungen, die sich in der öffentlichen Sphäre, der er angehörte, niederschlugen. Wenn er sein Weitwinkelobjektiv auf Passanten richtete, mochten sie für einen Augenblick lang zu Protagonisten werden, nur um schon kurz darauf von irgendwelchen irrelevanten, ein paar Schritte weiter entfernten Neuankömmlingen ersetzt zu werden. Doch in dieser profanen, polyglotten, durchsichtigen Welt kamen gerade Personen, denen die Bodenhaftung fehlte, seinem Blick sehr entgegen. Nur wenn sie sich in Gruppen zusammenfanden - sei es als Wartende auf Flughafen oder als Zuhörer auf politischen Kundgebungen, die sich von Patentrezepten einnabeln lassen - wurde ihre Geschichte allzu offensichtlich, so dass er das Ganze dann eher „journalistisch“ aufbereitete.

Avec une maturité artistique croissante, Winogrand laissa derrière lui les humeurs grises et les perspectives sombres des années 1950 pour se consacrer à l'agitation joyeuse et effervescente du Manhattan des années 1960. C'était une scène où la densité gestuelle et les réverbérations visuelles prenaient une importance capitale. Il les traitait comme des vibrations qui se répercutaient dans l'espace public auquel il appartenait. Quand il dirigeait son objectif grand angle vers les passants, ceux-ci pouvaient devenir des protagonistes pour un instant, avant d'être aussitôt remplacés par de nouveaux arrivants, tout aussi insignifiants, quelques pas plus loin. Mais dans ce monde profane, polyglotte et opaque, c'étaient précisément les individus dépourvus de repères qui attiraient particulièrement son regard. Seule exception : lorsqu'ils se rassemblaient en groupes

– qu'il s'agisse d'attente dans un aéroport ou d'auditeurs en meeting politique, bercés par des recettes toutes faites – leur histoire devenait trop évidente, et il en rendait compte de manière plus « journalistique ».

Winogrand hatte eine Vorliebe für ein gewisses Chaos. Er suchte nach Bedeutungen, allerdings nicht durch den Anblick formaler Anmut. Was ihn meiner Meinung nach belastete, war die enorme Unsicherheit der Arbeitsbedingungen, denen er sich selbst unterwarf. Nicht von ungefähr hören wir von seinem geradezu gefra. Bigen Konsum von Filmmaterial. Die Tausende belichteter, aber nicht entwickelter Filmrollen, die er hinterließ - nicht ahnend, dass sie sein letztes Werk waren -, offenbaren zwei widerstreitende Impulse: Einerseits seine niederschmetternde, pessimistische Überzeugung, dass nichts davon bedeutsam genug gewesen wäre, dass es sich überhaupt lohnte, es anzuschauen. Andererseits sein unersättliches Verlangen nach Beobachtung. Mit diesem Heißhunger trug er eine unfassbare Menge an Bildern zusammen, die allen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und dem Eigensinn des Zufalls Hohn spricht. Ein solches Werk war nur mit Glück zu haben - einem zufallsbedingten Glück, das einen ungeheuren Aufwand an Zeit und Material erforderte.

Winogrand avait une prédilection pour un certain chaos. Il cherchait des significations, mais pas à travers la contemplation d'une beauté formelle. Ce qui le tourmentait, à mon avis, c'était l'énorme incertitude des conditions de travail qu'il s'imposait à lui-même. Il n'est pas surprenant d'apprendre son consommation quasi compulsive de pellicules. Les milles rouleaux exposés mais non développés qu'il a laissés derrière lui – sans se douter qu'ils deviendraient son dernier travail – révèlent deux impulsions contradictoires : d'une part, sa conviction accablante et pessimiste que rien de tout cela n'était assez significatif pour mériter qu'on s'y attarde ; d'autre part, son désir insatiable d'observation. Avec cette faim dévorante, il a accumulé une quantité inimaginable d'images, défiant toutes les lois de la probabilité et les caprices du hasard. Une telle œuvre ne pouvait exister que par la chance – une chance liée au hasard, mais qui exigeait un effort colossal en temps et en matériel.

Soweit wir sehen können, konzentrierte sich Winogrand in erster Unie auf das, was er selber bemerkte, manchmal auf das, was andere Menschen bemerkten oder - schlimmstenfalls - eben nicht bemerkten. Ich denke hier etwa an die Veteranen der American Legion, die den Verkrüppelten mitten unter ihnen mit einer geradezu raffinierten Gleichgültigkeit übersehen, und an die jungen Frauen auf dem Sunset Boulevard, die den Rollstuhlfahrer, an dem sie gleich vorbeigehen werden, überhaupt nicht wahrzunehmen scheinen (1969). Beides sind berühmte Bilder, die das Unvermögen der Gesellschaft behandeln, menschliche Gebrechen zu beheben. Dieser Photograph wusste genau, wie man aus einem solchen Thema atemberaubende Aufnahmen machen kann. Doch als er sich mit der Serie „Women Are Beautiful“ beschäftigte, hatte er natürlich eine absolut positive Einstellung. Aus dem Chaos heraus registrierte er hübsche Frauen, die ihm mit einer ganz eigenen Ernsthaftigkeit begegneten. Seine Bilder von ihnen wurden in einem Band versammelt, der einige harsche Kritik einstecken musste, aber meiner Meinung nach sind es eher Studien groBartiger Figuren, aufgenommen vor einem Hintergrund, der sie umso vorteilhafter zur Geltung bringt.

D'après ce que nous pouvons observer, Winogrand se concentrait avant tout sur ce qu'il percevait lui-même, parfois sur ce que les autres remarquent – ou, dans le pire des cas, sur ce qu'ils ne voient même pas. Je pense notamment aux vétérans de l'American Legion, qui ignorent avec une indifférence presque calculée le mutilé parmi eux, ou aux jeunes femmes du Sunset Boulevard, qui semblent ne même pas remarquer l'homme en fauteuil roulant qu'elles s'apprentent à croiser (1969). Ces deux images célèbres illustrent l'incapacité de la société à remédier aux souffrances humaines. Winogrand savait exactement comment transformer un tel sujet en des clichés saisissants. Cependant, lorsqu'il a travaillé sur la série « Women Are Beautiful », son approche était résolument positive. Au cœur du chaos, il captait des femmes élégantes, qui lui faisaient face avec une gravité qui leur était propre. Ces images, compilées dans un livre qui a essuyé des critiques acerbes, sont à mes yeux davantage des études de figures remarquables, mises en valeur par un arrière-plan qui les rend encore plus frappantes.

Rezension „New Documents» (1. Mai 1967)

Max Kozloff

Das sogenannte «New American Cinema wie auch sein gelegentliches Pendant, die seriöse amerikanische Photographie, schlagen sich mit unseren gewohnten Seherfahrungen in einem Anti-Establishment-Kontext herum, und die Frage, worum es ihnen dabei in ästhetischer Hinsicht geht, hat Anlass zu zahlreichen Kommentaren gegeben. Auch wenn sich eine gewisse gemeinsame Ikonographie konstatieren lässt - Hell's Angels, manierierte, mit Juwelen beladene Männer und Frauen, ein Fetischismus der Haut, instinktive oder klebrige Blicke auf Obst und Fleisch, gesellschaftliche Entfremdung -, so sollte man diese jedoch weniger als eine Offenbarung von Aktualität interpretieren, sondern eher in dem Sinne, dass ihr eine spezielle Neigung zu Klischees innewohnt, die in der Maske des Protests daherkommen. Einerseits mögen diese Klischees an den Haaren herbeigezogen und erotisch sein, doch es gibt eine ganze Schule, die dazu neigt, das Stereotype, Isolierte, Flüchtige, Triviale, Zufällige in den Vordergrund zu stellen, als seien dies die realen Komponenten, die die amerikanische Szene ausmachen. Geistesabwesende Gesichter in der Menschenmenge, leere, stark reflektierende oder widergespiegelte Flächen, die in ihren Ebenen nur die Leere des Lebens um sie herum einfangen, eine gequälte Einsamkeit und Groteske - vor allem solche Themen, die in einer Art sinnloser, rein zufallsbedingter Fülle miteinander verschmelzen, liefern viel von jenem Material, mit dem sich ambitionierte junge Photographen immerwieder beschäftigt haben. Menschen in der Stadt und auf dem Land unter dem Blick der ultramobilen Handkamera umgruppieren und vergnügen, fraglos beeinflusst. Zum anderen gibt es greifbare kulturelle Implikationen, die zum Teil wohl aus einer von der Pop Art herauskristallisierten Amerika-Sicht kamen, zum Teil aus dem Blickwinkel bestimmter Beobachter unserer Szene. Schon in den 1950er Jahren kommentierte Simone de Beauvoir in ihrem Reisetagebuch *L'Amérique au jour le jour* {dt. Ausg.: *Amerika Tag und Nacht*} mit wiederholtem Erstaunen die Überfülle von Spiegeln, denen sie in diesem Land allenthalben ausgesetzt war. Etwa zur selben Zeit lieferte der Schweizer Photograph Robert Frank, der mit einem Guggenheim-Stipendium kreuz und quer durch die Vereinigten Staaten reiste, eine traurig-bittere Dokumentation des Vertrauten im Sinne des Unwirklichen, Anomischen, Stupiden einer unberechenbaren Technik und eine Unermesslichkeit der Landschaft, in der die Menschen noch immer in behelfsma. Bigen Camps zu leben schienen, anstatt seit langem sesshaft geworden zu sein. Aus Sicht von François Reichenbach, der 1960 den Dokumentarfilm *L'Amérique Insolite* drehte, stellte sich die Instabilität amerikanischen Daseins als ein einziges Panoptikum von Liturgien dar: Schönheitswettbewerbe, Rodeos, Striptease-Anbietungen, Wasserski, Tambourmajore und so weiter, all das wie von irgendeinem fabelhaften Anthropologen beobachtet. Und in der Ausstellung dreier junger Photographen - Garry Winogrand, Lee Friedlander und Diane Arbus -, die zur Zeit im Museum of Modern Art zu sehen ist, scheinen diese Uturgien, auch wenn sie gelegentlich bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst sind, den Blick auf unsere Zeit und unseren Ort zu beeinflussen, ihn sogar auf bemerkenswerte Weise mit Leben zu erfüllen.

Ce que l'on appelle le « Nouveau Cinéma Américain », ainsi que son pendant occasionnel, la photographie américaine sérieuse, remettent en question nos habitudes visuelles dans un contexte anti-establishment. La question de savoir ce qu'ils cherchent à exprimer sur le plan esthétique a suscité de nombreux commentaires. Même si l'on peut constater une certaine iconographie commune – Hell's Angels, des hommes et des femmes maniérés, couverts de bijoux, un fétichisme de la peau, des regards instinctifs ou visqueux sur des fruits et de la viande, une aliénation sociale –, il ne faut pas tant l'interpréter comme une révélation de l'actualité, mais plutôt comme une tendance particulière aux clichés, qui se présentent sous le masque de la protestation. D'un côté, ces clichés peuvent sembler tirés par les cheveux et érotiques, mais il existe toute une école qui tend à mettre en avant le stéréotype, l'isolé, l'éphémère, le trivial, l'aléatoire, comme s'il s'agissait des composantes réelles de la scène américaine. Des visages absents dans la foule, des surfaces vides, fortement réfléchissantes ou reflétées, qui ne captent dans leurs plans que le vide de la vie autour d'eux, une solitude torturée et une grotesque – surtout ces thèmes, qui fusionnent dans une sorte d'abondance dénuée de sens, purement fortuite, ont fourni une grande partie du matériel avec lequel de jeunes photographes ambitieux se sont constamment confrontés. Les gens en ville et à la campagne, réorganisés et divertis sous l'œil de l'appareil photo ultra-mobile, sont indéniablement influencés. D'autre part, il existe des implications culturelles plus larges, issues en partie d'une vision de l'Amérique cristallisée par le Pop Art, et en partie du point de vue

d'observateurs spécifiques de notre époque. Dès les années 1950, Simone de Beauvoir, dans son journal de voyage *L'Amérique au jour le jour* (éd. allemande : *Amerika Tag und Nacht*), exprimait avec un étonnement répété la profusion de miroirs auxquels elle était exposée partout dans ce pays. À peu près à la même époque, le photographe suisse Robert Frank, voyageant à travers les États-Unis grâce à une bourse Guggenheim, livrait une documentation triste et amère de ce qui était familier, mais sous l'angle de l'irréel, de l'anémique, de la stupidité d'une technologie imprévisible, et d'une immensité de paysages où les gens semblaient encore vivre dans des camps de fortune, plutôt que d'être sédentarisés depuis longtemps. Du point de vue de François Reichenbach, qui réalisa en 1960 le documentaire *L'Amérique insolite*, l'instabilité de l'existence américaine se présentait comme un véritable panoptique de liturgies : concours de beauté, rodéos, numéros de strip-tease, ski nautique, majorettes, et ainsi de suite, le tout observé comme par un anthropologue fabuleux. Et dans l'exposition de trois jeunes photographes – Garry Winogrand, Lee Friedlander et Diane Arbus –, actuellement visible au Museum of Modern Art, ces liturgies, bien qu'elles soient parfois dissoutes jusqu'à en devenir méconnaissables, semblent influencer notre regard sur notre époque et notre lieu, les animant même de manière remarquable.

*Es sind natlich Klischees sui generis, selbst als Zufallsprodukte noch stereotypisiert. Doch schon allein deshalb, weil eine Gruppe energischer und phantasiebegabter Vertreter der sogenannten „Dokumentarphotographie“ diese Klischees in ihrer offenkundigen Zugänglichkeit immer wieder bemerkt, hat sie uns gezwungen, neu darüber nachzudenken, was es eigentlich bedeutet, auf den Straßen unserer Städte entlangzugehen. Diese Entwicklung in der Fotografie geht auf einen doppelten Ursprung zurück. Zum einen war da ihre eigene frühere Geschichte, in der es von Amateurern, Knipsern und Kleinstbildphotographen nur so wimmelt, und diese haben die Art und Weise, wie sich die Menschen in der Stadt und auf dem Land unter dem Blick der ultramobilen Handkamera umgruppieren und vergnügen, fraglos beeinflusst. Zum anderen gibt es greifbare kulturelle Implikationen, die zum Teil wohl aus einer von der Pop Art herauskristallisierten Amerika-Sicht kamen, zum Teil aus dem Blickwinkel bestimmter Beobachter unserer Szene. Schon in den 1950er Jahren kommentierte Simone de Beauvoir in ihrem Reisetagebuch *L'Amérique au jour le jour* (dt. Ausg.: *Amerika Tag und Nacht*) mit wiederholtem Ernst, dass die Überfülle von Spiegeln, denen sie in diesem Land allenthalben ausgesetzt war. Etwa zur selben Zeit lieferte der Schweizer Fotograf Robert Frank, der mit einem Guggenheim-Stipendium kreuz und quer durch die Vereinigten Staaten reiste, eine traurig-bittere Dokumentation des Vertrauten im Sinne des Unwirklichen, Anomischen, Stupiden einer unberechenbaren Technik und einer Unermesslichkeit der Landschaft, in der die Menschen noch immer in behelfsmäßigen Camps zu leben schienen, anstatt seit langem sesshaft geworden zu sein. Aus Sicht von François Reichenbach, der 1960 den Dokumentarfilm *L'Amérique insolite* drehte, stellte sich die Instabilität amerikanischen Daseins als ein einziges Panoptikum von Liturgien dar: Schönheitswettbewerbe, Rodeos, Strip-tease-Vorstellungen, Wasserski, Tambourmajore und so weiter, all das wie von irgend einem fabelhaften Anthropologen beobachtet. Und in der Ausstellung dreier junger Fotografen – Garry Winogrand, Lee Friedlander und Diane Arbus –, die zur Zeit im Museum of Modern Art zu sehen ist, scheinen diese Liturgien, auch wenn sie gelegentlich bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst sind, den Blick auf unsere Zeit und unseren Ort zu beeinflussen, ihn sogar auf bemerkenswerte Weise mit Leben zu erfüllen.*

Bien sûr, ce sont des clichés *sui generis*, stéréotypés même en tant que produits du hasard. Mais le simple fait qu'un groupe d'artistes énergiques et imaginatifs, représentants de la soi-disant « photographie documentaire », ait constamment exploité ces clichés dans leur accessibilité évidente, nous a forcés à repenser ce que signifie, au fond, marcher dans les rues de nos villes. Cette évolution en photographie puise ses origines dans une double source. D'une part, il y a son propre passé récent, où pullulaient amateurs, photographes du dimanche et adeptes du format miniature, qui ont indéniablement influencé la manière dont les gens, en ville comme à la campagne, se réorganisent et s'amusent sous l'œil de l'appareil photo ultra-mobilité. D'autre part, il existe des implications culturelles plus larges, issues en partie d'une vision de l'Amérique cristallisée par le Pop Art, et en partie du regard d'observateurs spécifiques de notre époque. Dès les années 1950, Simone de Beauvoir, dans son journal de voyage *L'Amérique au jour le jour* (éd. allemande : *Amerika Tag und Nacht*), exprimait avec un étonnement répété la profusion de miroirs auxquels elle était exposée partout dans ce pays. À la même époque, le photographe suisse Robert Frank, voyageant à travers les États-Unis grâce à une bourse

Guggenheim, livrait une documentation triste et amère de ce qui était familier, mais sous l'angle de l'irréel, de l'anomique et de la stupidité d'une technologie imprévisible. Il y montrait aussi l'immensité d'un paysage où les gens semblaient encore vivre dans des camps de fortune, plutôt que d'être sédentarisés depuis longtemps. Du point de vue de François Reichenbach, qui réalisa en 1960 le documentaire L'Amérique insolite, l'instabilité de l'existence américaine se présentait comme un panoptique de liturgies : concours de beauté, rodéos, numéros de strip-tease, ski nautique, majorettes, et ainsi de suite, le tout observé comme par un anthropologue fabuleux. Et dans l'exposition de trois jeunes photographes – Garry Winogrand, Lee Friedlander et Diane Arbus –, actuellement visible au Museum of Modern Art, ces rituels, bien qu'ils soient parfois dissous jusqu'à en devenir méconnaissables, semblent influencer notre regard sur notre époque et notre environnement. Ils les animent même, d'une manière remarquable, en leur insufflant une forme de vie nouvelle.

Gemeinsam ist diesen Photographen, dass sie den Glauben an die Massenmedien als Vehikel oder selbst als Markt für ihre Arbeit total verloren haben. Neuigkeiten aus journalistischer oder «Geschichten» aus literarischer Sicht interessieren sie jedenfalls nicht. Seit langem stimmen sie mit der unschuldigen Botschaft von Philip Roth überein, der sich in seinem berühmten Artikel „Writing American Fiction» (Commentary, März 1961) verzweifelt darüber äußert, wie sehr es die heutige Belletristik schafft, die Unglaubwürdigkeit der amerikanischen Szene noch zu übertreffen, einer Szene, die einen Eisenhower zu ihrem Präsidenten gewählt hatte. Inzwischen haben wir Filmstars und rassistische Restaurantbesitzer als Gouverneure, und nicht einmal Romanautoren würde es gelingen, eine Atmosphäre heraufzubeschwören, die so etwas je zugelassen hatte.

Ce qui unit ces photographes, c'est qu'ils ont totalement perdu foi dans les médias de masse, qu'ils considèrent comme un simple véhicule ou un marché pour leur travail. Les actualités journalistiques ou les « histoires » littéraires ne les intéressent en tout cas pas. Depuis longtemps, ils partagent le constat désabusé de Philip Roth, exprimé dans son célèbre article « Writing American Fiction » (Commentary, mars 1961), où il se désespérait de voir la fiction contemporaine surpasser en invraisemblance la réalité américaine elle-même – une réalité capable d'élire un Eisenhower à la présidence. Aujourd'hui, nous avons des stars de cinéma et des restaurateurs racistes devenus gouverneurs, et même les romanciers ne pourraient inventer une atmosphère assez absurde pour rendre crédible une telle situation.

Als stumme und visuelle Künstler neigen Photographen dazu, die Situation, wie wir sie erleben, zu abstrahieren oder ihr etwas merkwürdig Immobilisiertes, Gehemmttes zu verleihen. Statt der Photographien der Farm Security Administration, vielleicht die archetypischsten Visualisierungen amerikanischer Realität in den 1930er Jahren, haben wir heute Elliott Erwitts menschenleere Lobby des Fontainebleau Hotels in Miami mit ihrem wild strudelnden Fußbodenbelag aus Vinylkunststoff und ihrer unertraglichen Blumenmustertapete. Was hier hervorragend eingefangen ist, sind die nicht nur latente, sondern offen zutage tretende Hysterie und Heftigkeit, die den Betrachter bei seinem ersten Besuch oder nach einer langen Abwesenheit von diesen Gefilden unmittelbar berühren. Natürlich, Romane wie [Hubert] Selby's Last Exit to Brooklyn [dt. Ausg.: Letzte Ausfahrt Brooklyn] können es wortwörtlich verdeutlichen; und das Fernsehen kann uns, wie ein gefilmter Selma-Marsch, auf das Abscheulichste damit durchtranken. Doch letztlich sind die Photographien umso erschreckender, da umso „unerklärter« in ihren Extrapolationen aus einer Realität, die zu absurd und formlos ist, als dass man ihr in ihrer Gesamtheit begegnen könnte.

En tant qu'artistes silencieux et visuels, les photographes ont tendance à abstraire la situation que nous vivons ou à lui conférer une étrange immobilité, une forme de retenue. Là où les photographies de la Farm Security Administration – peut-être les visualisations les plus archétypales de la réalité américaine dans les années 1930 – montraient une Amérique sociale et tangible, nous avons aujourd'hui, par exemple, la lobby déserte de l'hôtel Fontainebleau à Miami, capturée par Elliott Erwitt : un sol en vinyle tourbillonnant et un papier peint à motifs floraux insupportables. Ce qui est ici magistralement saisi, c'est l'hystérie et la violence non plus latentes, mais ouvertement exposées, qui frappent immédiatement le spectateur lors de sa première visite ou après une longue absence de ces contrées. Bien sûr, des romans comme Last Exit to Brooklyn de Hubert Selby peuvent en rendre compte de manière littérale, et la télévision peut nous immerger dans l'horreur – comme avec les images filmées de la marche de Selma – de la façon la plus brutale. Pourtant, les photographies

restent d'autant plus terrifiantes qu'elles sont « inexplicables » dans leurs extrapolations d'une réalité trop absurde et informe pour être saisie dans son ensemble.

Eine Photographie betrachtet man nicht mit derselben Aufmerksamkeit und denselben Möglichkeiten, die man einem anspruchsvollen Gemälde entgegenbringt. Dennoch trifft es zu, dass Photographie und Gemälde eines gemeinsam haben, nämlich die - direkte oder indirekte - Autorität der individuellen Eigenwilligkeit des Urhebers. In ihrer besonderen Form von Bewusstsein bewegt sich die Kameraarbeit mit ihren erzählerischen und metaphorischen Techniken zwischen Fiktion beziehungsweise Malerei.

On ne regarde pas une photographie avec la même attention ni les mêmes attentes que l'on accorde à une œuvre musicale ambitieuse. Pourtant, il est vrai que la photographie et la musique partagent un point commun : l'autorité directe ou indirecte de la volonté individuelle de leur auteur. Dans sa forme particulière de conscience, le travail photographique, avec ses techniques narratives et métaphoriques, se situe à mi-chemin entre la fiction et la peinture.

Wann immer die Photographie aus diesem Territorium ausbricht und sich zum Literarischen hin bewegt, zieht sie negative Kritik auf sich. Dies galt zum Beispiel für Garry Winogrand's Aufnahme eines kleinen Jungen, der - mit einer Mickey-Mouse-Kappe auf dem Kopf - seiner Mutter auf dem Forest Lawn Cemetery hinterhertrötet. An der Bissigkeit oder der Berechtigung des Kommentars habe ich nichts auszusetzen, wohl aber an der Tatsache, dass es ein Kommentar ist, und zwar ein wohlkalkulierter - wie zufällig er auch zustande gekommen sein mag. Hier wird das Dokumentarische durch das Didaktische überlagert, was zumindest bei mir den Effekt hat, dass ich den emotionalen Rückwärtsgang einlege. Der Situation haften etwas Oberflächliches an, zu schnell und zu leicht lädt sie dazu ein, in ihr eine kleine Schwäche zu sehen. Ähnlich negativ reagiere ich auf all die Szenen leichter Verzweiflung, die offenbar keinen anderen Zweck haben, als die spezielle Sensibilität des Photographen für die soziale Zerrüttung des amerikanischen Lebens zu offenbaren. Welch schablonenhafte Haltung verrät es doch, Menschen in ihrer gewohnten Langeweile, Ablenkung und Vulgarität abzubilden. Es ist nicht mehr als ein banales Klicken auf den Auslöser mit nur geringem literarischen Ertrag.

Dès que la photographie s'écarte de son territoire naturel pour se rapprocher du littéraire, elle s'attire des critiques négatives. Cela a été le cas, par exemple, pour la photographie de Garry Winogrand représentant un petit garçon, coiffé d'un bonnet Mickey Mouse, trotinant derrière sa mère au cimetière de Forest Lawn. Je n'ai rien à redire sur la mordacité ou la pertinence du commentaire que suscite cette image, mais ce qui me dérange, c'est qu'il s'agisse précisément d'un commentaire – aussi calculé soit-il, même s'il semble né du hasard. Ici, le documentaire est recouvert par le didactique, ce qui, du moins pour moi, produit l'effet d'un recul émotionnel. La scène a quelque chose de superficiel : trop rapide, trop facile, elle invite à y voir une simple faiblesse, une petite imperfection.

*Wegen all der geschmeidigen Genauigkeit, mit der er die Landschaft in Zonen aufteilt, gilt Andrew Wyeth als berühmtester Vertreter dieses literarischen Klischees, dieser stilisierten Freimütigkeit. Man braucht gar nicht zu argumentieren, wie sehr Wyeth (dessen Retrospektive im Whitney Museum gerade erst zu Ende gegangen ist) bei der Strukturierung seines Bildsystems von der Photographie beeinflusst worden ist. Seine Schwelgerei in Faktizität (nicht so sehr sein Respekt für sie) hat etwas von der belastenden Form der Illustration an sich. Und doch ist hier Lawrence Alloway zuzustimmen, der erst kürzlich noch einmal betonte, wie unerträglich prätentios die symbolistischen Bestrebungen dieses ungehobelten Wahrsagers doch seien, wenn er versuche, seine vereinzelt Grasnarben und griesgrämigen Physiognomien zu Aussagen über die *conditio humana* zu stilisieren, oder zumindest den Geist eines ganzen Terrains resümieren wolle. In ihrer unbeholfenen Würde oder ihrem betagten Pathos sind seine Neger ausgesprochen schlechte Beispiele für ein falsches Bewusstsein, das die besorgten Vorurteile seines spießbürgerlichen Publikums ein wenig abschwächt. Der Effekt von Wyeth's Werk ist paternalistisch, häufig in Bezug auf seine Modelle und fast immer in der Reflex auslösenden Wirkung» (Alloway) auf seine Betrachter. Dasselbe gilt für seine eher subtilen Affinitäten zur Photographie: diese Ansichten aus der Vogelperspektive und die dem Betrachter zugewandten Rücken, kokett-zutalige Schatten, „cleverer“ Bildbeschnitt; die stark vergrößerten Hauptporen, zerdrückte Kräuter, ausgefranzte Vorhänge in akribischer Darstellung und affektiert leere Hausecken. Ali diese Details sind mit einem Blick für sentimentale Schärfe Edward Hopper wiederum wandelte sie mit*

besonderer Kennerschaft in seinen Staffeleigemälden ab. Im besten Falle überwandten Photographen dieser Art die Verlegenheit gegenüber dem eingefrorenen, posierten Aussehen ihrer Bilder. Im Gegenteil, die formale Kontrolle ist für ihre Ästhetik ebenso wesentlich wie das Zufällige für ihre Kollegen. Im Werk von Diane Arbus besitzt diese kalkulierte Frontalität etwas ausgesprochen Modernes. herausgearbeitet, so wie Photographen vielleicht nach ähnlichen Motiven auf der Lauer liegen oder Entenjäger ihre Beute anvisieren. Ob einstudiert oder nicht, diese Effekte sind insofern befremdlich, als sie sich weigern, ihre eigenen Prämissen anzuerkennen, ihre eigene leicht schale Ernsthaftigkeit, getarnt als Bescheidenheit im Ton.

En raison de la précision fluide avec laquelle il divise le paysage en zones, Andrew Wyeth est considéré comme le représentant le plus notoire de ce cliché littéraire, de cette franchise stylisée. Il n'est même pas nécessaire d'argumenter sur l'influence de la photographie dans la structuration de son système pictural (dont la rétrospective au Whitney Museum vient tout juste de se terminer). Son indulgence pour la facticité (plutôt que son respect pour elle) a quelque chose de la lourdeur inhérente à l'illustration. Pourtant, il faut donner raison à Lawrence Alloway, qui a récemment souligné à quel point les prétentions symbolistes de ce prophète rustre sont insupportablement prétentieuses, lorsqu'il tente de styliser ses brins d'herbe isolés et ses physiognomies grincheuses en déclarations sur la condition humaine, ou du moins en résumés de l'esprit d'un territoire entier. Dans leur dignité maladroite ou leur pathos suranné, ses figures noires sont de mauvais exemples d'une fausse conscience qui atténue légèrement les préjugés inquiets de son public petit-bourgeois. L'effet de l'œuvre de Wyeth est paternaliste, souvent envers ses modèles, et presque toujours dans la réflexion qu'elle provoque chez ses spectateurs (Alloway). La même critique s'applique à ses affinités plus subtiles avec la photographie : ces vues en plongée, ces dos tournés vers le spectateur, ces ombres coquettes et apparemment fortuites, ces cadrages « malins », ces pores de peau grossis, ces herbes écrasées, ces rideaux effilochés représentés avec une précision méticuleuse, et ces coins de maison affectément vides. Tous ces détails sont travaillés avec un regard aiguisé pour une sentimentalité piquante – un style qu'Edward Hopper, à son tour, a transformé avec une expertise particulière dans ses toiles. Au mieux, les photographes de cette veine ont surmonté la gêne face à l'apparence figée et posée de leurs images. Au contraire, le contrôle formel est tout aussi essentiel à leur esthétique que le hasard l'est pour leurs collègues. Dans l'œuvre de Diane Arbus, cette frontalité calculée a quelque chose de profondément moderne. Ces détails sont mis en avant comme si les photographes guettaient des motifs similaires, ou comme des chasseurs de canards visant leur proie. Qu'ils soient étudiés ou non, ces effets sont déconcertants, car ils refusent de reconnaître leurs propres prémisses, leur gravité légèrement rance, déguisée en modestie de ton.

Selbst wenn nicht zu leugnen ist, dass es hervorragende Beispiele für diese Art von Photographie gegeben hat, und auch ohne ihren Urheber unehrenhafte Absichten unterstellen oder übersehen zu wollen, wie sehr sie das ganze Genre bereichert haben, so wendet man sich doch mit Erleichterung einem gegenteiligen oder alternativen Modus des Mediums zu. Ich meine jene Haltung, die Spontaneität immer als etwas betrachtet, das schon von Natur aus kompromittiert ist, und die ganz bewusst und unverhohlen zum Kontrollierten und Monumentalen tendiert, wobei sie durchaus die Unbeweglichkeit anerkennt, die die Photographie ihren Motiven aufzwingt. Fraglos ist auch dies ein Klischee oder auf jeden Fall eine Konvention, die sich die Kritik gefallen lassen muss, dass sie mit dem nominell intimen Format der Photographie nicht übereinstimmt. Es hat hier ebenso viele Fehler, ebenso viele Unnatürlichkeiten gegeben wie im entgegengesetzten Stil. Tatsächlich haben sie eine Tendenz zum Offensichtlichen. Das hierarchische Binnieren von Bildern kann allerdings auf eine achtbare Geschichte zurückblicken. Ganz abgesehen von [Matthew] Brady kann ich die erst kürzlich veröffentlichten Photos von Frances Johnston aus dem Jahr 1900 zitieren, die das Leben von Negern am Hampton Institute «dokumentieren» (aber wohl eher zusammenfassen). Ihr wichtigster europäischer Exponent war Eugène Atget. Und ihre Vorläufer in der Malerei gehen sogar bis Piero della Francesca zurück, obwohl es relevanter ist, an ihre Blüte in den dreißiger Jahren im Werk von Paul Strand, Walker Evans und Dorothea Lange zu denken.

Même s'il est indéniable qu'il existe des exemples remarquables de ce type de photographie, et sans vouloir attribuer des intentions malhonnêtes à leurs auteurs ni minimiser la richesse qu'ils ont apportée à tout le genre, on se tourne avec soulagement vers un mode opposé ou alternatif du médium. Je fais référence à cette attitude qui considère la spontanéité comme intrinsèquement compromise, et qui, de manière délibérée et

assumée, tend vers le contrôlé et le monumental, reconnaissant pleinement l'immobilité que la photographie impose à ses sujets. Il s'agit, sans conteste, d'un autre cliché – ou du moins d'une convention – qui doit accepter la critique selon laquelle elle ne correspond pas au format nominalement intime de la photographie. Ce style a, lui aussi, ses défauts et ses artifices, tout comme le style opposé. En réalité, il a une tendance à l'évidence. Pourtant, l'immobilisation hiératique des images peut se prévaloir d'une histoire respectable. Sans même remonter à [Matthew] Brady, je peux citer les photographies récemment publiées de Frances Johnston, datées de 1900, qui « documentent » (ou plutôt résument) la vie des Noirs à l'Hampton Institute. Leur représentant européen le plus important fut Eugène Atget. Leurs précurseurs en peinture remontent même à Piero della Francesca, bien qu'il soit plus pertinent de penser à leur apogée dans les années 1930, à travers les œuvres de Paul Strand, Walker Evans et Dorothea Lange.

Während Winogrand aus seinem fahrenden Wagen Anspruch auf eine Realität erhebt, die so wirkt, als sei sie nahezu versehentlich abrupt stehen geblieben (der nächste Moment könnte sie total verändern), will Arbus die Realität durch deren geradezu flehentliche Bitte um Reaktion betonen. Ihre Transvestiten, Witwen, Nudisten und Puertorikaner schauen uns unerschrocken an, als wollten sie die Lüstertheit des photographischen Akts herausfordern, wenn nicht gar ermutigen. Die psychologische Komplexität der Erfahrung mit diesen Photos wurde von Marion Magid in der aktuellen Ausgabe der Zeitschrift Arts scharfsinnig analysiert: „Man schaut nicht ungestraft“, sagt sie, „wie jeder weiß, der je auf das schlafende Gesicht einer vertrauten Person gestarrt und dabei seine Fremdheit entdeckt hat. Sobald wir erst einmal geschaut und nicht weggeschaut haben, sind wir mitschuldig geworden. Wenn wir dem Blick eines Liliputaners oder männlichen Frauendarstellers begegnet sind, findet eine Transaktion zwischen der Photographie und dem Betrachter statt. In einer Art Heilungsprozess werden wir von unserem kriminellen Drang kuriert, mit dem wir zu schauen wagten. Das Bild verzeiht uns unser Schauen. Die große Humanität von Diane Arbus' Kunst besteht letztlich darin, jene Privatheit zu heiligen, die sie zunächst verletzt zu haben scheint.“

Tandis que Winogrand, depuis sa voiture en mouvement, revendique une réalité qui semble s'être arrêtée net, comme par accident (le moment suivant pourrait tout changer), Arbus cherche à souligner la réalité par une demande presque suppliante de réaction. Ses travestis, veuves, nudistes et Portoricains nous fixent sans crainte, comme s'ils défiaient, voire encourageaient, la cupiscence de l'acte photographique. La complexité psychologique de l'expérience avec ces photographies a été analysée avec perspicacité par Marion Magid dans le dernier numéro de la revue Arts : « On ne regarde pas impunément », dit-elle, « comme le sait quiconque a déjà contemplé le visage endormi d'une personne chère et y a découvert son étrangeté. Dès que nous avons regardé sans détourner les yeux, nous devenons complices. Quand nous croisons le regard d'un lilliputien ou d'un transformiste, une transaction s'opère entre la photographie et le spectateur. Dans une sorte de processus de guérison, nous sommes délivrés de notre pulsion criminelle d'oser regarder. L'image nous pardonne notre regard. L'immense humanité de l'art de Diane Arbus réside en définitive dans le fait qu'elle sacralise cette intimité qu'elle semblait d'abord violer. »

Das verstümmelte oder verwirrte Modell hat nicht nur eingewilligt, betrachtet zu werden, in Wirklichkeit scheint ihm das Betrachtetwerden sogar einen merkwürdigen Aplomb verschafft zu haben. Arbus' Verweigerung jeglichen Mitgeföhls, ihr Abscheu vor moralischem Urteil verleiht ihrem Werk eine außerordentliche ethische Überzeugung. Das verglaste Auge von Lee Friedlanders Fernsehapparat, der in einem leeren Zimmer läuft, ist genauso wenig bedeutungsschwanger wie Arbus' Fee mit Lockenwicklern, die unseren prüfenden Blick erwidert, und auch genauso ninszeniert - obwohl es so tut, als sei dies nicht der Fall. Es hat nicht diese eindringliche Komplizität, mit der das Arbus-Photo seinen charakteristischen Schauer in uns auslöst. Diese unerschrockenen amerikanischen Persönlichkeiten, die scheinbar durch Drüsenkrankheiten, abartigen Exhibitionismus und allgemeines Unbehagen verändert worden sind, haben, wie der Ausstellungskurator John Szarkowski bemerkte, die besondere Eigenschaft, Neurosen auf den überraschend großen Quotienten „normaler“ Menschen in ihrer ganzen Typenskala zu verlagern. Und wenn sie dies tun, dann besitzen sie implizit auch die Fähigkeit, dieselbe Bedingung ihren Betrachtern zuzuschreiben. Auch dies ist die amerikanische Realität, allerdings eine Realität, die sich aus dem Status des Klischees zu demjenigen des abscheulichen Einblicks aufgeschwungen hat.

Le modèle mutilé ou perturbé n'a pas seulement consenti à être observé : en réalité, le fait d'être regardé semble même lui conférer une étrange assurance. Le refus d'Arbus de tout apitoiement, son dégoût pour le jugement moral, donnent à son œuvre une conviction éthique hors du commun. L'œil vitreux de l'écran de télévision de Lee Friedlander, allumé dans une pièce vide, n'est pas plus chargé de sens que la fée aux bigoudis d'Arbus, qui soutient notre regard scrutateur – et tout aussi mis en scène, bien qu'il feigne le contraire. Mais il manque à ces images cette complicité intrusive qui donne aux photographies d'Arbus leur frisson caractéristique. Ces personnalités américaines sans peur, apparemment transformées par des troubles glandulaires, un exhibitionnisme déviant ou un malaise généralisé, ont, comme l'a remarqué le commissaire d'exposition John Szarkowski, la particularité de projeter les névroses sur la proportion surprenamment élevée de gens « normaux », dans toute leur diversité typologique. Et en faisant cela, elles possèdent implicitement le pouvoir d'attribuer cette même condition à ceux qui les regardent. Là aussi, c'est la réalité américaine – une réalité qui, du statut de cliché, s'est élevée à celui de révélation monstrueuse.

