

Università Ca' Foscari Venezia  
Dottorato di ricerca in Storia Antica, Archeologia, Storia dell'Arte, 21° ciclo  
(A. A. 2005/2006 – A.A. 2007/2008)  
Settore Scientifico-Disciplinare di Afferenza: Storia dell'Arte Contemporanea



CAMERA, *Revue mensuelle internationale de la photographie et du film*  
1953-1975: gli anni di ROMEO E. MARTINEZ

Tesi di dottorato di FRANCESCA DOLZANI matricola 955226

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in STORIA ANTICA, ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, 21° ciclo  
(A. A. 2005/2006 – A.A. 2007/2008)

*CAMERA, Revue mensuelle internationale de la photographie et du film*, 1953-1975:  
gli anni di ROMEO E. MARTINEZ

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: Storia dell'Arte Contemporanea

Tesi di dottorato di FRANCESCA DOLZANI, matricola 955226

Coordinatore del dottorato  
prof. Annapaola Zaccaria

Tutore del dottorando  
prof. Nico Stringa

*Un ringraziamento particolare a Jacqueline Feron Martinez per avermi accolta con straordinaria generosità in un luogo denso di memorie fotografiche, a James A. Fox, per il sostegno prezioso e sempre presente e a Claire Galivert e Henri Coudoux, competenti bibliotecari della Maison Européenne de la Photographie di Parigi, per la loro infinita disponibilità.*

Introduzione.....	5
OCCIDENT.....	10
Immagini.....	19
CAMERA 1953.....	21
Immagini.....	38
CAMERA 1954.....	41
Immagini.....	82
CAMERA 1955.....	86
Immagini....	109
CAMERA 1956...	113
Immagini....	136
CAMERA 1957...	140
Immagini...	168
CAMERA 1958...	172
Immagini...	190
CAMERA 1959...	194
Immagini...	213
CAMERA 1960...	218
Immagini...	237
CAMERA 1961..	241
Immagini...	256
CAMERA 1962...	260
Immagini...	270
CAMERA 1963...	274
Immagini...	293
CAMERA 1964...	297
Immagini...	307
CAMERA 1965 -1975...	310
Immagini...	338
Conclusione...	344
Bibliografia..	350

La fotografia in copertina è di Giuseppe Bruno, Venezia, 1959.

## INTRODUZIONE

Il 10 maggio del 1983 si tiene a Sotheby's New York la vendita di una collezione di fotografie che riunisce i principali autori del Novecento: la raccolta appartiene a Romeo Martinez.

Nel catalogo della vendita si legge: "Romeo Martinez ha un posto speciale nella fotografia. Il suo profondo rispetto per il mezzo, unito a un'intelligenza potente e sensibile, lo hanno reso una delle figure più importanti nello sviluppo della fotografia contemporanea. I futuri storici di questo periodo gli dovranno molto."

Seguono delle brevi riflessioni dei più grandi nomi della fotografia mondiale, e la curiosità intorno a una figura tanto importante, quanto poco nota, diventa sempre più viva.

*"It is impossible to over-estimate the influence of Romeo Martinez on the development of contemporary photography. Through his years as the editor of Camera, he gave photographers of all ages, nationalities, and persuasions a showcase in the magazine. He lavished on us, his friends and collaborators, his understanding of the medium, his passionate interest and advocacy of photographic or (our) personal causes, his knowledge of printing techniques, his taste and intuition. This is our first opportunity to offer him a gesture of appreciation. It is right that it is in the form of our work which he recognized at one time or another through the years."* Cornell Capa

*" Martinez is, in my humble opinion, the father confessor of many photographers who came to him begging for absolution. His greatest sin is never having asked them for any offerings for his worship of photography. He knows each of us better than we know ourselves."* Henri Cartier-Bresson.

*"About 1950 I used to join a few friends every evening in a cafe on the rue de Seine. It was worth going out of my way to enjoy the company of Maximilien Vox, full of cloudy paradoxes, and Robert Giraud, full of tales of his nightly wanderings. Romeo Martinez simply had to come down from the second floor to pay us a visit. Romeo stupefied me with his knowledge of the history of photojournalism, as well as with*

*his astonishing memory. As editor-in-chief of Camera he regularly exhibited those qualities in the panoply of his tasks. My surprise came from the fact that Romeo Martinez had scientific knowledge as well as a passionate love for imagery, thus possessing a rare sensibility for an historian. I used to believe before I met him that one had to choose between knowledge and love. I still do not understand why he refuses to publish a book full of the enlightening remarks he has confided to me during our friendship."* Robert Doisneau

*"Romeo Martinez is undoubtedly today's combined Gertrude Stein and Bernard Berenson of photography. What a rare opportunity for the American public to have a go at his collection, which is the result of a lifetime of spontaneous gifts and offerings from his friends and colleagues whose souls and careers he had touched... And what a remarkable unity of work this is in a field where consistency and taste have not yet been achieved."* Elliott Erwitt.

*"Martinez was the earliest true connoisseur of photography. He was the first person to really respect photography. And he, in turn, brought respect to it. Martinez knew my work very early. He understood it very well and in a deep way. We did not meet, however, until Martinez came to America to choose photographs for the retrospective of my work in the 1963 Venice Biennale."* Andre Kertész

*"In 1953 Martinez published in a magazine he ran, my first photos, with a text by Philippe André. Although it came out quite well, I was disappointed – who's Philippe André?. Especially compared to having an article signed Romeo Martinez. But then the great man explained, rumbling two octaves lower in his Zapata moustache and looking over both shoulders, that since he wrote every one of the fifteen articles in the magazine as well as the editing, producing and designing it, he really couldn't hog the masthead. So the impressive staff of fifteen unknown specialists were none other than fragments of Romeo Martinez. In Paris I often had the feeling that this was the way the photographic world continued to work. Attitudes, perceptions, and discoveries that Martinez was the first to make were picked up and repeated years later by everyone. But rarely with Romeo's subtlety and culture. Or corrosive humor.*

*If Martinez was one of the few to take photography seriously before it became fashionable, he was the only one to cut invariably and definitively through the bullshit. Carry on, Romeo, and long may you laugh!" William Klein*

*"For more than three decades, Romeo Martinez has been an inspiration to photographers. Many of them have walked through the sixteenth century courtyard at 21 rue de Seine and up the well-worn stairs to pull on the string that rings the bell of Martinez. They anticipated the warm hospitality of the shyly radiant Jacqueline and the wit and wisdom of Romeo, whose rapier pierces without drawing blood. Romeo Martinez may never have bought a print. He didn't have to. His remarkable collection was assembled through the affection and respect of some of the world's most talented photographers. They nevertheless remain forever in his debt." John G. Morris*

*"Romeo Martinez is a Latin from the Mediterranean, which extends its shores from Turkey to Mexico, where the sun leaves little nuance between lights and shadows, where women burst into tears and men into passions and where shouting is more frequent than whispering. Martinez' explosions are legendary. He has no tolerance for ignorance or stupidity. His judgements leave no room between hell and pinnacle. To his visitors he points his finger, his fist and his famous moustache – best portrayed by the pencil of his friend Cartier-Bresson. Yet, photographers, young and famous, shy or successful, keep coming to confess to him their sins in photography and their love affairs. Invariably they leave his memorable Paris Left Bank flat with a greater urge to photograph and... to love. Nobody has had more students or disciples... And yet Martinez is the opposite of a "professor". Always at ease with kings and peasants, he uses the same convincing language whether in New York, Milan or Zurich. And yet he is the opposite of a "jet-set" aesthete. Few people have assembled so many books and prints. And yet he is the opposite of a "collector". Just as a magnet attracts metal filings, he attracts the best from photographers who spontaneously give him their best prints. They know that few – loud – words from Martinez, unlike the proverb, is probably worth more than the picture they offer him," Marc Riboud.*

Per iniziare a indagare questa figura di primo piano della scena fotografica del Ventesimo secolo, il riferimento fondamentale è la rivista svizzera di fotografia "Camera", la cui fama e diffusione oltrepassa il pubblico che le versioni in tre lingue hanno potuto raggiungere.

La fascinazione e la curiosità per l'immagine, le origini cosmopolite, la profonda conoscenza della fotografia maturata in anni di esperienza nell'editoria illustrata come *photo-editor*, curatore, direttore di collane di libri fotografici, fanno di Romeo Martinez uno dei protagonisti del dibattito internazionale intorno alla cultura fotografica del Ventesimo secolo.

Venezia ne conserva la memoria grazie alle Biennali Internazionali di Fotografia organizzate alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, Parigi custodisce la sua biblioteca alla Maison Européenne de la Photo, ma sulla sua attività straordinariamente ricca non esiste ancora alcuna documentazione. Questo studio si propone di iniziare a riscoprire questa figura affascinante, soffermandosi, in particolare, sugli anni della sua collaborazione come redattore capo di "Camera", *Revue mensuelle internationale de la photographie et du film*.

Romeo Martinez nasce nel febbraio 1911, di nazionalità spagnola, trascorre l'infanzia tra numerosi paesi europei, seguendo gli incarichi diplomatici della famiglia. Studia in Italia, in Turchia, in Belgio. Nei primi anni Trenta approda a Parigi, studia Scienze Politiche e inizia a lavorare come *photo editor*. Dopo la partecipazione come volontario alla Guerra di Spagna, ottenuta la cittadinanza francese nel 1939, ritorna alla vita lavorativa in Francia dirigendo una scuderia di cavalli da corsa, una delle sue innumerevoli passioni. La sua carriera nell'editoria illustrata riprende dopo la Seconda Guerra Mondiale quando egli inizia a occuparsi delle illustrazioni fotografiche della rivista "Occident". E' l'ideatore di un periodico dedicato all'uomo contemporaneo, "Monsieur", che esce in Svizzera e, a partire dal 1953 dirige "Camera". Fino al 1964 ne è il redattore capo e dal 1966 al 1975 co-redattore. Organizza dal 1957 al 1965 le Biennali Internazionali di Fotografia a Venezia, dirige le collane editoriali *Bibliothek der Fotografie* e *Photography=Men and Movements* per la casa editrice C.-J.Bucher di Lucerna, e *I Grandi Fotografi Fabbri*. Consulente



del Centro Pompidou, del quale crea il Dipartimento Iconografico, è membro del direttivo della Société Française de Photographie e della Deutsche Gesellschaft für Fotografie, riceve nel 1981 il *Grand Prix de la Ville de Paris*. Muore a Parigi il 13 novembre 1990.

La sua collezione di fotografie si è formata nel corso degli anni di lavoro presso "Camera" e Sotheby's precisa che gli alti standard qualitativi di stampa della rivista garantiscono una eccellente qualità dei positivi fotografici conseguentemente richiesti ai fotografi dalla redazione. La collezione di Martinez si compone di circa 300 fotografie di Berenice Abbott, Laure Albin-Guillot, Eve Arnold, Eugène Atget, David Attie, Dmitri Baltermants, Hugh Bell, Ruth Bernhard, Werner Bischof, Edouard Boubat, la serie dei nudi di Bill Brandt, Brassai, Denis Brihat, Wynn Bullock, Harry Callahan, Alfredo Camisa, Robert e Cornell Capa, Luciano Carneiro, Henri Cartier-Bresson, Chin-San Long, Henry Clarke, Bruce Davidson, Robert Doisneau, Remy Duval, Elliott Erwitt, Louis Faurer, Franco Fontana, Kurt Hutton, Toni Schneiders, Thomas Höpker, Charlotte March, Mario Giacomelli, Burt Glinn, Florence Henri, Frank Horvat, la cui fotografia *Givenchy Hat* è anche la copertina del catalogo della vendita, Georges Hoyningen-Huene, Izis, Pierre Jahan, André Kertész, Yoshio Watanabe, Tokutro Tanaka, Hiroshi Hamaya, Koro Honjo, Ihei Kimura, William Klein, Josef Koudelka, Lisa Larsen, Erich Lessing, George Platt-Lynes, Yoichi Midorikawa, Gjon Mili, Patrice Molinard, Paolo Monti, Inge Morath, Ugo Mulas, Arik Nepo, Marc Riboud, Fulvio Roiter, Willy Ronis, Arthur Rothstein, Eric Salomon, Emile Savitry, Ferdinando Scianna, Jeanloup Sieff, W. Eugene Smith, Emmanuel Sougez, Edward Steichen, Dennis Stock, Josef Sudek, Jean-Pierre Sudre, André Thevenet, Brian Brake, Sergio Larrain, Ara Güler, Julien Coulomnier, Georges Viollon, Brett Weston, Edward Weston, Jean Dieuzaide, Ylla e Willy Zielke.

## OCCIDENT

Matura molto presto in Romeo Martinez la consapevolezza che l'origine della sua cultura era connaturata alle vicende dell'immagine, e in particolare dell'immagine stampata.

In occasione di un'intervista<sup>1</sup> egli racconta che la sua curiosità per l'immagine è nata sfogliando le riviste illustrate che il padre, diplomatico, riceveva da ogni parte del mondo. A Parigi, negli anni Trenta, si trova nella stessa classe di un erede della famiglia degli editori Dupuy e tramite lui ha l'opportunità di seguire le novità editoriali della società. Quando Paul Dupuy chiede al figlio di occuparsi dell'ultima pagina dell'"Excelsior" dedicata alla fotografia, Martinez dapprima lo aiuta, poi finisce per comporla al suo posto; il direttore ne viene a conoscenza e gli propone la ricerca iconografica per alcune riviste della società.<sup>2</sup>

"Sono sempre rimasto nel campo dell'immagine! Ho conosciuto delle persone che svolgevano professioni che ora non esistono più, erano tutti stranieri, ungheresi o tedeschi, e di mestiere sceglievano le fotografie di un certo numero di fotografi e componevano delle storie da vendere ai giornali. [...] Ho iniziato a lavorare con loro. All'inizio impaginavo degli avvenimenti, poi ho iniziato a impaginare delle opere fotografiche. Questo mi ha messo su una strada che non avrei mai sospettato. Ho cominciato ad avere contatti con le riviste che all'epoca si definivano *letterarie* e che avevano una parte illustrata, ma si trattava sempre di disegni o riproduzioni di quadri. Ho iniziato a proporre loro delle fotografie, inizialmente hanno rifiutato, ma quando si sono poi trovati di fronte a fotografie di Brassai, di Kertész, di alcuni fotografi tedeschi e italiani, hanno cominciato a interessarsi alla fotografia, a riconoscerle una certa importanza espressiva."<sup>3</sup>

Nel 1927 Charles Peignot aveva fondato "Arts et Métiers Graphiques", in anni in cui la professione del grafico si sta precisando e la pubblicità nelle riviste viene considerata espressione dell'arte applicata; molti fotografi celebri, da Steichen a Man

---

<sup>1</sup> Eric Karsenty, *Romeo Martinez, 50 ans au service de la photographie*, in "Clichés", n. 43, febbraio 1988, pagg. 10-15.

<sup>2</sup> L'intervista indica il 1925 come l'anno in cui Martinez avrebbe iniziato la collaborazione a "Excelsior". Nella copia della biblioteca privata di Jacqueline Martinez, la data risulta però corretta a penna da Martinez stesso e si legge 1930. "Je m'occupais de sélectionner les photos que l'on nous présentait. Nous recevions des photos des agences américaines, allemandes et françaises, sans compter les photographes qui venaient présenter eux-même les leurs. J'ai fait ça pendant deux ans. Si je me suis affiné le regard, si j'ai appris beaucoup du journalisme, c'est grâce à cette page." Intervista su Clichés, cit., pag. 11.

<sup>3</sup> Ibid.

Ray, a Outerbridge, che apre uno studio a Parigi nel 1927, si dedicano alla pubblicità.<sup>4</sup> In questi anni la produzione di immagini pubblicitarie è ancora appannaggio quasi esclusivo dei fotografi, ma in breve tempo cresce il potere dei direttori artistici, degli agenti fotografici, dei *copy-writer* e degli *editor*, che iniziano a condizionare e a limitare considerevolmente il lavoro del fotografo.<sup>5</sup>

Martinez parte per la Spagna nel 1936 e ritorna a Parigi solo nel 1938. Emmanuel Sougez, direttore del dipartimento iconografico de l' "Illustration", gli permette di assistere al lavoro di selezione delle immagini in redazione, ma ben presto inizia la Seconda Guerra Mondiale. La generazione di Romeo Martinez trascorre 10 anni in guerra e ne esce fortemente segnata, tanto che l'investimento per la pace e per una rinascita umanistica anima molte delle iniziative intraprese negli anni successivi alla conclusione del conflitto, come risulta chiaro anche dall'atto fondativo dell'UNESCO.

Il primo progetto che vede la luce nel 1947 dalla collaborazione con un gruppo di amici è la rivista "Occident"; il direttore generale è Pierre Wack, la sede parigina in un palazzo del 7. arrondissement, Fr. Roth è il presidente della casa editrice di Losanna che pubblica "Occident", e tra i collaboratori il grafico svizzero Henri Steiner e Pierre Boucher<sup>6</sup>.

La rivista, di grande formato, è contraddistinta da una notevole ricchezza nella stampa, una cura particolare dell'immagine, e le copertine, concepite da Steiner e Martinez, hanno un impatto grafico molto forte.

Il primo numero di "Occident", con le sue tre versioni in francese, inglese e spagnolo, compare nella primavera del 1947 con questo proposito:

"Occident" non è né una rivista letteraria, né una rivista d'arte, né di moda. E' una rivista di sintesi: la rivista di una civilizzazione, cioè di tutto ciò che costituisce arricchimento e abbellimento della vostra vita. "Occident" non è un catalogo né una rivista di attualità. E' una scelta deliberata. Tra le molteplici manifestazioni del pensiero, dell'arte o dell'eleganza, "Occident" presenta le idee, le immagini o le mode che valgono per la loro qualità umana o la loro potenza innovativa.

---

<sup>4</sup> André Gunthert, Michel Poivert, a cura di, *L'art de la photographie. De 1839 à nos jours*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2007, pag. 560

<sup>5</sup> Ibid., pag. 561

<sup>6</sup> Per una sintesi dell'attività di Pierre Boucher si veda Françoise Denoyelle, *De la commande à l'oeuvre. Les photographes illustrateurs à l'ère de l'imprimé*, in *La photographie humaniste, 1945-1968*, a cura di Laure Beaumont-Maillet, Françoise Denoyelle et Dominique Versavel, Bibliothèque nationale de France, 2006, pag. 36.

“Occident” non è una rivista indifferente. Ha qualcosa da dire sugli argomenti che vi interessano più direttamente: l’arte di vivere la vostra vita di uomini moderni.”

Il sommario definisce la vocazione “intercontinentale” della rivista, nelle sue tre edizioni francese, inglese e spagnola e questo primo numero si apre *sous le signe du printemps*. In calce al sommario, sono segnalati i crediti in una forma insolitamente puntuale: “Questo numero è stato realizzato da P. Bucher, E. Rubin, H. de Segonzac e Vizzavona per la fotografia e da Louis Moles per i disegni.”

Alcune immagini sono significativamente incluse nel sommario, occupando una voce analoga al testo scritto, come il frammento della *Santa Rosalia* di Francisco de Zurbaràn, o la *Lezione di anatomia* di Paolo Garretto; si tratta nella maggioranza dei casi di riproduzioni a colori molto accurate<sup>7</sup>.

Il primo articolo è a firma di André Malraux, è il frammento di un discorso tenuto all’UNESCO. La redazione specifica la precisa intenzione di dare con continuità notizia delle attività dell’UNESCO. Emerge l’angoscia dell’Europa, la necessità di elaborare, di mettere in discussione miti e valori; si parla di umanismo tragico, come essenza della civiltà europea.

La rivista si distingue subito per la qualità dei suoi interventi, intellettuali e letterati di grande reputazione, anche per le prese di posizione e l’impegno durante il periodo bellico.

Segue un articolo dedicato a Pierre Bonnard, deceduto nel gennaio di quello stesso anno, ricordato attraverso dei ritratti fotografici, un testo e le riproduzioni di alcuni suoi dipinti. E’ significativo il tentativo di restituire la figura dell’artista attraverso l’immagine, rispettando in questo modo la vocazione visiva dell’autore.

Un articolo dedicato all’eleganza è accompagnato da fotografie della collezione di Christian Dior, ne segue uno sul metodo francese dello sci, con delle fotografie e dei foto-montaggi di Pierre Boucher, dei racconti, una caricatura di Paolo Garretto realizzata in quello stesso anno<sup>8</sup>, l’ingresso di Paul Claudel all’Academie Française.

Le immagini non compaiono in “Occident” solo come illustrazioni di un testo, godono di una propria indipendenza. Si tende ad evitare la commistione nell’impaginato tra

---

<sup>7</sup> Si tratta di un frammento del dipinto conservato alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera di Francisco de Zurbaràn y Salazar (1598 - 1664), *Sepoltura di Santa Caterina di Alessandria sul Sinai*. Nella rivista si identifica però la Santa ritratta con Santa Rosalia.

<sup>8</sup> Paolo Garretto è anche l’oggetto di un articolo di Orio Vergani su “Graphis,” la rivista internazionale d’arte grafiche e d’arte applicata pubblicata a Zurigo. (vol. 3, n.17/20, gennaio/dicembre 1947). I direttori sono Walter Amstutz e Walter Herdeg. La copertina è di Piero Fornasetti, al quale è anche dedicato un articolo ricco di illustrazioni, firmato da Fabrizio Clerici. “Graphis” esce in tedesco, francese e inglese.

testo e immagine, a evidenziare il carattere autonomo e reciprocamente indipendente delle due forme espressive, e laddove questo si verifica, la forza dell'immagine si afferma per la sua qualità, anche di stampa; e non risulta secondaria al testo.

Questa nuova attitudine nei confronti dell'immagine nasce storicamente dalla crescente diffusione della fotografia, che nella documentazione della Guerra di Spagna riveste un ruolo senza precedenti, complice un'evoluzione tecnica che permette di assecondare i ritmi di un conflitto fino alle sue fasi di massima intensità (che costarono la vita ad alcuni fotografi, Gerda Taro ad esempio, per citare un nome celebre all'epoca del conflitto contro Franco<sup>9</sup>) e un riconoscimento, sancito anche dalla legge sul giornalismo in Francia del 1935, che attribuisce parità professionale a foto-reporter e giornalisti, del ruolo autonomo dell'immagine nella comunicazione, in particolare su quotidiani e settimanali.

Dopo la Guerra, la possibilità offerta dalla fotografia di comunicare superando le barriere linguistiche, viene messa al servizio della pace e dello scambio culturale tra i popoli, in uno slancio che si può ritrovare a partire dall'Atto Costitutivo dell'UNESCO, fino alle grandi esposizioni fotografiche realizzate negli anni '50 dal MoMA di New York.

Questo stesso spirito anima anche le pagine di "Occident", in cui la riflessione sulla condizione dell'Occidente tocca le radici della cultura, anche di fronte alla minaccia nucleare e alla possibilità di nuove guerre.

Con un'impostazione grafica che riprende il titolo della rivista, si apre un lungo articolo dedicato ai *Miti dell'Occidente*, identificati in Dioniso, Prometeo, Orfeo, la Rivelazione cristiana con l'Incarnazione, la Redenzione e la Resurrezione e in Faust, come mito moderno. Delle brevi sintesi sono accompagnate da immagini tratte dal repertorio storico artistico a partire dall'Antichità, alla firma di Pierre Emmanuel. "I miti veri, duraturi, sono forme coerenti che delimitano uno spazio drammatico, un campo di forza, d'intenzione, di tensione". E prosegue: "Non è forse la funzione del mito quella di collocarci di fronte a una questione virtualmente risolta dal simbolo, ma che la coscienza, abituata ad altri percorsi, non ha ancora risolto?"<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Irme Schaber, *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Editions du Rocher, Paris, 2006.

<sup>10</sup> Pierre Emmanuel, *Mythes d'Occident*, in "Occident", n.1, primavera 1947.

Emerge con chiarezza la necessità di rispondere agli interrogativi che la guerra e la distruzione dell'Europa hanno portato con sé, di trovare delle spiegazioni.

L'argomento viene ripreso anche nel numero successivo del dicembre 1947, con un articolo firmato da Jean Paulhan, l'ispiratore della Resistenza francese, intitolato *Modestia dell'Occidente*. Ha un esordio lapidario: "E' all'indomani dei crimini che ci si sente migliori. [...] Così per i popoli. Niente come dei buoni massacri, una guerra di cinque o sei anni, per farli riflettere, per invitarli ad andare d'accordo da un lato all'altro del pianeta, per fare loro credere di essere già riconciliati."

A una riflessione politicamente impegnata si alternano interventi di carattere storico artistico, uno dedicato alla tradizione artigianale francese dell'ebanisteria per le cornici dei dipinti, segue una nota storica sul celebre Hotel Ritz, per arrivare a uno scritto di Alexander Watt, che scriverà degli articoli, in particolare sul Jazz, anche per la rivista "Monsieur", su Balthus (a partire da questo numero compaiono i crediti dei fotografi, tra i quali si legge Magnum-Photo, fondata in quello stesso anno a New York).

Nel numero di gennaio 1948 vengono introdotte leggere modifiche nell'impostazione grafica, che sembra non aver ancora trovato la sua formulazione definitiva.

L'articolo di apertura è sempre all'insegna dell'impegno civile con una riflessione di respiro internazionale sui *Pericoli dell'Occidente* firmato da Thierry Maulnier che, nel 1964, entrerà a fare parte dell'Académie Française.

Testimoni della straordinaria potenza tecnologica raggiunta dall'umanità, a conferma dell'ottimismo del XIX secolo, il Ventesimo si confronta con la precarietà, l'incertezza e la minaccia. "Oggi sono in pericolo non solo le comodità recenti che ci hanno dato le macchine, ma anche tutti i beni materiali e morali che possedevamo prima delle macchine, che possedevamo forse in maniera più sicura e stabile quando le macchine non esistevano ancora." All'incognita della natura, fin dalle epoche remote la più grande nemica dell'uomo, il Novecento ha sostituito un pericolo di ordine sociale. E continua: "La tragedia dell'uomo del XX secolo è che è padrone dell'universo, ma non di se stesso... [...] Dobbiamo creare una scienza dell'universo umano a misura della nostra scienza dell'universo materiale, il mondo della tecnica vittoriosa attende la

tecnica politica sociale e morale, che permetterà di governarla.”<sup>11</sup> Il trauma del progresso che si trasforma in una trappola per l’uomo ritorna anche nell’articolo dedicato alla Grecia, con le fotografie di Werner Bischof. L’Ellade diventa così custode della speranza di rinascita dell’Uomo, “l’immensa aspirazione del mondo alla difesa e alla riabilitazione della persona umana, a un’Arte di vivere nella libertà e nell’ordine, questa è la nuova e grande Speranza. Questo moderno umanesimo oppone al materialismo di un’epoca di violenza e di intensa industrializzazione, l’ideale dell’Uomo bello e fiero, sofferente e divino. Così si rinnova una catena d’oro di un’evoluzione che assicurò sempre il primato del genio umano sulla bestialità.”

Si spera in un nuovo umanesimo, in cui l’immagine acquista un ruolo importante per la sua capacità di superare i confini linguistici. Si parla della modella di Maillol, Dina Vierny, dell’alta gioielleria francese, condizionata dalle leggi introdotte dai tedeschi durante l’Occupazione e dalle sorti di quest’arte nel periodo di guerra.

Anche nel racconto di Frederic Prokosh, *La tenda di Batik*, si affaccia l’esperienza del conflitto bellico, della disumanizzazione, della responsabilità del non aver scelto, o dell’aver scelto la parte sbagliata. La vita di Montparnasse prima della guerra, i ritrovi degli artisti, la vita di *Bohème*, sono un ricordo che la guerra ha travolto.

Alberto Moravia (*Retour à la mer*) dà voce alla quotidianità opprimente e degradata di una coppia nell’Italia del Dopoguerra, dopo che i bombardamenti sono cessati ma rimangono ancora il filo spinato e le mine inesplose sul lungomare del Lazio, la caduta in disgrazia del protagonista sopravvenuta con la fine del fascismo, mescolata al vuoto di un rapporto di coppia mai vissuto, cui l’uomo si aggrappa senza convinzione.

Si parla di Chagall, della sua vita, e Paul Eluard compone un poema dedicato all’artista. Le riproduzioni a colori delle sue tele sono particolarmente curate. Louis Gittler scrive nello stesso numero della relazione tra Hitler e Eva Braun, riportando qualche pagine del diario della donna. La redazione riporta la notizia del Premio Nobel assegnato ad André Gide e della seconda conferenza internazionale dell’UNESCO a Città del Messico. Si riporta inoltre la notizia del Congresso Internazionale del Federalismo, percepito, sull’esempio della Svizzera e degli Stati Uniti, come l’unico percorso possibile per garantire un futuro di pace in Europa.

---

<sup>11</sup> Thierry Maulnier, *Les dangers de l’Occident*, in “Occident”, n.3, gennaio 1948, pag. 3.

Nel numero di febbraio-marzo 1948 esce l'ultimo numero di una pubblicazione forse troppo ambiziosa per l'epoca. Il primo articolo è di Henry Miller, si intitola *Né la paura, né la saggezza...* L'autore si chiede se "Per noi che siamo sopravvissuti a due guerre devastatrici, e a una dozzina, o più, di conflitti di secondo piano, per noi che attendiamo con angoscia l'arrivo del prossimo cataclisma, è possibile immaginare, trovare alla guerra una causa ammissibile? Esiste una sola ragione valida per cui le due potenze che controllano attualmente il pianeta provino il bisogno di annientarsi reciprocamente?"

Emerge nelle pagine di "Occident" la preoccupazione per le nuove direzioni che la politica internazionale sta prendendo, la disillusione rispetto a un nuovo umanesimo che pareva necessario e inevitabile, sulla possibilità per la cultura e l'arte di giocare un ruolo nell'edificazione dell'uomo.

In questo numero sono indicati nel sommario i contributi fotografici di Brassai e di Pierre Verger, accanto ai nomi degli autori di ogni illustrazione riprodotta nella rivista. Un lungo articolo è dedicato all'opera del compositore inglese Benjamin Britten. Accanto a una ricostruzione articolata della sua carriera, la recensione all'opera *Peter Grimes* è l'occasione di un'analisi di Britten anche per le sue qualità morali. Infatti, se con lieve ironia l'autrice, Charlotte Haldane, giornalista impegnata per i diritti delle donne e contro il nazi-fascismo prima in Spagna, con le Brigate Internazionali, poi in Francia, si chiede: "Cosa ha fatto durante la guerra? (Domanda di rigore, ossessiva quanto quella dei Francesi: E' stato nella Resistenza?)", proseguendo nel testo traccia un'analisi precisa del pacifismo di Britten, che durante il periodo bellico gli era valso aspre critiche, e che ora, invece, è messo in valore.

Il numero prosegue con un articolo su Vlamick accompagnato da un reportage fotografico sull'artista. Il celebre attore francese Louis Jouvet firma un articolo dedicato al *Dom Juan* di Molière. Lo scrittore ungherese Arthur Koestler scrive un racconto caricaturale sulla situazione degli intellettuali comunisti francesi all'indomani della Seconda Guerra Mondiale.

Audiberti pubblica due poesie, Jacques Damiot, antiquario e collezionista, scrive una storia dello specchio, un articolo è dedicato ai costumi di scena di Christian Dior per un balletto al Théâtre des Champs-Élysées, un altro a un festival del vino in



Borgogna. Quest'ultimo numero di "Occident" riproduce molte più immagini fotografiche delle uscite precedenti, e molte di queste sono stampate a colori.

Un estratto di un racconto di Harold J. Kaplan, autore americano arrivato in Europa come corrispondente, al pari di George Orwell e Arthur Koestler, di un giornale marxista anti-comunista, e traduttore di Raymond Queneau, è seguito dalle fotografie di Pierre Verger delle feste popolari in Bolivia e Perù.

Le collaborazioni della rivista hanno un alto profilo intellettuale, mettendo in evidenza un'articolata rete di contatti dei membri della redazione. Romeo Martinez ha intervistato anche Carlo Levi nella sua casa di Roma, ma il numero successivo di "Occident" non è mai stato realizzato.

Si è trattato forse di un esperimento troppo ricercato e lussuoso, in un momento in cui la nuova cultura di massa dagli Stati Uniti raggiunge l'Europa e il vecchio pubblico esce con grande difficoltà dalla guerra.

Attraverso la collaborazione a "Occident" con il grafico svizzero Henri Steiner, Martinez entra in contatto con il mondo dell'editoria svizzera. Lavora per un breve periodo alla rivista "Formes et couleurs". Di lì a poco, il proprietario della stamperia propone di realizzare un nuovo progetto e Martinez concepisce "Monsieur", una rivista in lingua tedesca dedicata all'uomo contemporaneo.

Il primo numero risale a marzo 1951, la cadenza è trimestrale. Nel comitato di redazione ci sono Fritz Buehler, che firma le illustrazioni di copertina, e Walter Bosshardt: usciranno una decina di numeri.

"Monsieur" rappresenta la fase di collegamento tra l'esperienza di Martinez come *photo-editor* e quella di redattore capo. Si precisa il suo rapporto alla fotografia, inizia la collaborazione con degli autori che troveranno spazio, qualche anno più tardi, sulle pagine di "Camera". Allo stesso tempo si trovano in "Monsieur" i gusti e le passioni di Martinez, dalle corse dei cavalli, all'etichetta diplomatica, dalle boccette dei profumi femminili, alla storia degli accessori maschili nell'abbigliamento, dal cinema al jazz<sup>12</sup>, eco di una vita cosmopolita e raffinata, lasciata tuttavia intenzionalmente in ombra.

---

<sup>12</sup> Nel 3. numero di ottobre-novembre 1951, in un articolo in cui parla del suo lavoro, delle corse dei cavalli e dello zio che lo iniziò a quella passione in Inghilterra, Martinez pubblica le fotografie di Karl Machatchek, lo stesso autore presentato in uno dei primi numeri di "Camera". Nel numero 4 di dicembre 1951-febbraio 1952 si legge l'articolo dedicato ai profumi femminili.

Grazie alla rivista "Monsieur" Romeo Martinez ha l'occasione di conoscere Alice Bucher, la vedova del proprietario della Casa Editrice C.-J. Bucher di Lucerna; costui dal 1922 aveva intrapreso la pubblicazione di una rivista fotografica, che, nel 1953, Alice intende rilanciare per raggiungere un pubblico più ampio. A una fiera a Basilea vede la rivista ideata da Martinez, ne è incuriosita, e decide di proporgli l'esperimento di "Camera". Romeo Martinez inizia a collaborare in quell'anno stesso e la sua prima uscita, sebbene il suo nome non compaia ufficialmente nel sommario fino al 1956, è il numero doppio dei mesi di novembre-dicembre 1953.

---

Nei primi numeri aveva già pubblicato delle fotografie di Robert Doisneau, stampate a piena pagina, nel numero di giugno-agosto 1953 pubblica delle fotografie dell'atelier di Werner Bischof e un'immagine di Paul Senn. Nel numero di giugno 1959, si legge un articolo di Martinez su Cole Porter, intitolato *Mr. Night and Day*, e vengono pubblicate delle fotografie di Jean Marquis, André Gazut e Jeanloup Sieff.

IMMAGINI



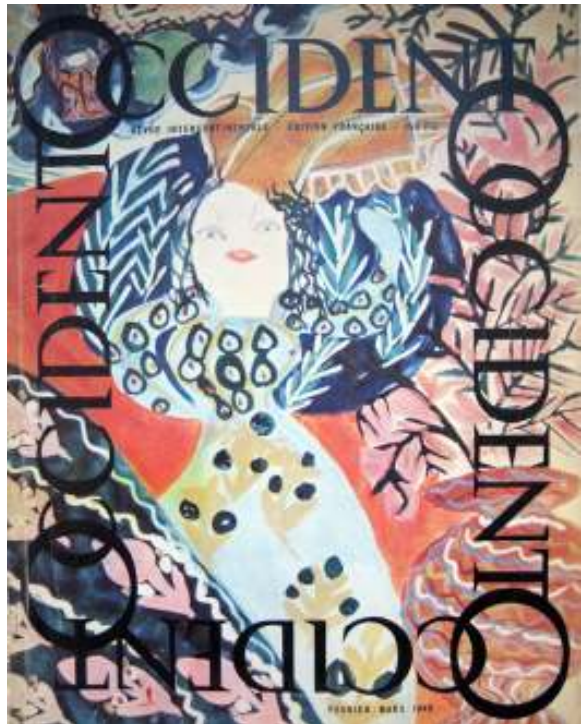
Occident, n. 1, primavera 1947



Occident, n. 2, dicembre 1947



Occident, n. 3, gennaio 1948



Occident, n. 4, febbraio-marzo 1948

## CAMERA

Il processo di integrazione delle immagini nell'edizione è stato l'oggetto di un'affascinante evoluzione delle tecniche tipografiche. La rivista si presenta come un progetto ibrido, e spesso effimero, nel quale l'immagine e il testo vengono combinati, fusi dall'intervento grafico, che restituisce un oggetto unico, individuando il punto di equilibrio dinamico che identifica e caratterizza la pubblicazione stessa, l'oggetto che il pubblico desidererà possedere.

E' consuetudine della ricerca storiografica analizzare i contenuti degli articoli pubblicati dalle riviste; nel caso di studi specifici su singoli fotografi si prendono in considerazione le immagini riprodotte, più raramente si valuta l'integrazione vera e propria di questi due elementi, come uno strettamente dipendente dall'altro. Le immagini vengono spesso riprodotte estrapolandole dall'impaginato, cosicché l'idea generale del linguaggio grafico della rivista si perde completamente. Se questa premessa può valere in generale per tutte le riviste che fanno un largo uso di immagini, per le riviste fotografiche il problema assume una rilevanza particolare.

"Camera" parla di fotografia attraverso la fotografia, dunque l'analisi delle immagini pubblicate è imprescindibile dallo studio del testo che le introduce e dal linguaggio grafico che le trasmette al lettore.

L'indagine su "Camera" osserva un criterio cronologico, per seguire l'evoluzione - attraverso la scelta dei fotografi pubblicati e dei testi che accompagnano le immagini - di un pensiero e, in senso più ampio, di una cultura fotografica, indagando in maniera lineare l'evoluzione dell'estetica dell'immagine e dell'affermarsi di un "sistema" in una fase cruciale del Ventesimo secolo e mettendo in luce i meccanismi di diffusione della fotografia come mezzo espressivo.

L'uscita mensile stabilisce un collegamento molto stretto con gli eventi legati al mondo fotografico, in particolare le grandi esposizioni e le pubblicazioni di libri fotografici, rendendo questa scelta preferibile a un approccio più libero. Sarà tuttavia oggetto di un capitolo conclusivo l'analisi di alcune tematiche in termini più generali.

La difficile reperibilità della rivista rende opportuna la citazione integrale degli interventi più significativi. I numeri dei primi anni di "Camera" godranno di maggiore spazio in questa

analisi cronologica, perché più urgente è la necessità di affermazione di una linea teorica che collochi con precisione gli intenti della rivista rispetto a un pubblico che sta cambiando. La particolarità di "Camera" è nella caratteristica di coniugare un lavoro di ricerca molto serio sull'immagine con la necessità di inserire questo materiale iconografico in un contesto, ponendolo in relazione alla contemporaneità attraverso la pubblicazione di testi redatti, in molti casi, dai fotografi stessi.

Una rivista di fotografia incarna un equilibrio molto fragile tra le immagini e il testo scritto. Molte delle riviste pubblicate nel periodo analizzato da questo lavoro non raggiungono tale risultato. L'immagine è la protagonista insieme ai suoi Autori. Non è illustrazione, non condivide solitamente la pagina con il testo, è l'oggetto principale dell'attenzione e dell'interesse profondo di un direttore, Romeo Martinez, che ne conosce la storia e ne rispetta gli interpreti.

La splendida qualità della stampa delle immagini in "Camera", l'impaginazione e la scelta grafica inducono il lettore a dimenticare il supporto, a non percepire la distanza con l'immagine, ad assimilarla con gli "occhi dello stomaco", richiamando un'espressione di Martinez. "Camera" rimane ancora oggi un magnifico oggetto da sfogliare, le fotografie hanno conservato negli anni tutta la loro forza, l'impaginato colpisce per l'eleganza e la sobrietà, le copertine attraggono e stimolano la curiosità; fonte di ispirazione per un pubblico eterogeneo, per gli addetti ai lavori e per gli amatori. Questa rivista ha saputo trovare l'equilibrio necessario per poter sopravvivere fino al 1981, continuando a mantenere nel tempo, grazie alla sua altissima qualità, il ruolo di riferimento culturale per il mondo fotografico.

Un volume appartenuto alla biblioteca privata di Romeo Martinez, dato alle stampa a Parigi nel 1953, presenta un segno a penna rosso a margine di un paragrafo: *"La photographie a créé une nouvelle vision du monde mais aussi une nouvelle façon de concevoir le monde, un nouveau mode de pensée. Car, de même que la pensée a été jusqu'alors colée dans la forme des mots, de même elle est, depuis, colée en partie dans la forme des images visuelles. Mais on est en droit de n'accorder qu'une valeur toute relative à cette influence. En effet, si la photo nous a imposé une nouvelle vision de façon suffisamment forte pour que nous contrôlions la réalité par l'objectivité de sa représentation, du moins doit-on admettre que cette "objectivité" est toute conventionnelle. Elle est une illusion qui confirme à l'homme sa propre vision subjective. Mais cette convention a été déterminé par certains*

*types d'appareils, de surfaces sensibles, etc. Une convention toute différente aurait fort bien pu se créer si les découvertes s'étaient orientées vers d'autres types d'appareils et de surfaces sensibles. Cela n'est nullement du domaine de l'utopie, mais celui de notre expérience actuelle. La couleur, déroutante actuellement, base de la représentation demain, créera des nouveaux concepts, une nouvelle "façon de voir" qui rendront nos expériences actuelles du monde visible aussi surannées que le sont pour nous les notions empiriques d'avant la photographie. Il n'était jamais venu à l'idée de Niepce, de Daguerre et de Talbot qu'ils allaient obliger l'humanité à s'apercevoir que la vision donnait une image non seulement incomplète, mais encore très erronée du monde réel. La couleur, le relief provoqueront peut-être des bouleversements non moins considérables. Ceci, alors, que l'assimilation des renouvellements de notre vision par le blanc et noir n'est pas achevée. Pendant longtemps, encore, la photographie sera une inconnue, ou plutôt les moyens de connaissance qu'elle permet seront loin d'être tous assimilés.*"<sup>1</sup>

Romeo Martinez si soffermerà, con il procedere dei numeri di "Camera", su ciascuna di queste annotazioni, aprendo al lettore una porta verso la ricchezza e la complessità della fotografia.

## CAMERA 1953

Il primo numero di "Camera" uscì il 15 giugno 1922 grazie alla collaborazione tra l'editore di Lucerna Carl Josef Bucher e l'ingegnere e fotografo amatore Adolf Herz.<sup>2</sup> Pubblicarono nei primi numeri autori stranieri del calibro di Edward Steichen e Alfred Stieglitz. Alla morte di Carl Bucher, la moglie Alice Bucher prende la guida della casa editrice, nel frattempo divenuta proprietaria di un quotidiano e di altre riviste.

Romeo Martinez approda alla redazione di "Camera" alla fine del 1953, entrato in contatto con l'editrice in occasione di una fiera a Basilea, cui aveva partecipato con la rivista "Monsieur", da lui ideata nel 1951. La prima uscita con il nuovo incarico per "Camera" è il numero doppio di novembre-dicembre di quello stesso anno.

Il 1953 vede un avvicendamento di direttori alla redazione della rivista. Il numero di gennaio del 32. anno di pubblicazione è diretto da Hans Neuburg. La copertina è una

---

<sup>1</sup> Paul Sonthonnax, *La photographie cette inconnue...*, Photos et Documents, S.A.R.L., Parigi, 1953, pag. 19.

<sup>2</sup> Allan Porter, *Die Photozeitschrift Camera 1922-1981*, cat. mostra Zurigo, 1991 - *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, 1992

fotografia a tutta pagina del volto di una donna di profilo virato in tonalità seppiate, di Bettina, una fotografa di Zurigo della quale si parlerà in un articolo dedicato alle donne e alla fotografia, il titolo della rivista campeggia a grandi caratteri sulla parte superiore della pagina.<sup>3</sup>

Il sommario è tradotto in tedesco, francese e inglese, come gli articoli all'interno della pubblicazione, la rivista si presenta con un'ampia varietà di caratteri e grandezze, le fotografie sono riprodotte talvolta a tutta pagina, ma più spesso impaginate con margini bianchi e le didascalie nelle tre lingue ufficiali riducono l'impatto e lo spazio dell'immagine; due pagine pubblicitarie sono poste all'inizio e alla fine.

In questo numero il francese André Thévenet scrive su Daniel Masclat, viene data notizia dell'esposizione *Fotografia* a Basilea, un articolo è dedicato agli esperimenti per fotoamatori, uno a due fotografe attive in Svizzera, Bettina e Claire Hodel, nella rubrica dedicata al cinema si parla del film di John Ford *The Quiet Man* presentato alla 13. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Alle notizie legate al mondo della fotografia, con le esposizioni e le nuove pubblicazioni, segue una rubrica di notizie dall'Inghilterra e una, redatta in solo tedesco, dall'Italia, curata da Guido Pellegrini, già presidente del Circolo Fotografico Milanese negli anni Trenta e direttore della bella rivista, purtroppo poco conosciuta, *Fotografia*.

Anche nei numeri seguenti, la prospettiva è moderatamente internazionale; nel mese di febbraio vengono presentati al pubblico fotografi inglesi, americani e scandinavi (introdotti da Rune Hassner, con cui Romeo Martinez intratterrà una corrispondenza negli anni successivi), tuttavia gli articoli più estesi e la maggior parte delle fotografie fanno riferimento a fotografi svizzeri. Nella rubrica *Filme* si parla di *Umberto D* di Vittorio de Sica. Risalta la predominanza del testo sulle immagini. Il numero dei fogli in carta opaca più pesante, adatta alla stampa delle immagini, è piuttosto limitato, e le pagine in carta lucida restituiscono un risultato modesto nella commistione tra fotografia e testo, a vantaggio di quest'ultimo.

La copertina di febbraio è del fotografo svizzero Yvain Dalain, virata nelle tonalità del rosa. Nel numero di marzo un fotogramma di Rolf Winquist stampato in una tonalità verde molto accesa dà la misura di un tentativo di rinnovamento nell'impostazione grafica della copertina della rivista che, nel mese successivo, ritaglia una fascia nera nella parte

---

<sup>3</sup> Le copertine dei numeri di "Camera" e gli indici relativi si trovano alla fine di ogni capitolo.



superiore della pagina, in cui si concentrano titolo e informazioni, e la fotografia a colori, sgombra, occupa la parte inferiore. Il titolo è *Primavera in Ticino* di Augusto Pancaldi, con la nota relativa alla pellicola e all'apparecchio utilizzato per la ripresa. L'articolo principale è dedicato a due fotografi svizzeri attivi a Parigi, Sabine Weiss e Ernst Scheidegger.

Aumenta con il passare dei mesi anche la presenza della pubblicità, sempre inserita in bianco e nero all'inizio e alla fine della rivista.

Il numero di maggio è un'uscita speciale dedicata alla seconda edizione della fiera Photo-Ciné tenutasi a Losanna dal giorno 8 al 18 di quello stesso mese.

In questo numero un articolo di G. de Jongh dedicato alle esposizioni ripercorre i criteri di allestimento di alcune celebri mostre fotografiche presentate in Svizzera. Con un'interessante documentazione fotografica dei percorsi espositivi, parla della mostra di Basilea del 1949 presso il Gewerbe-Museum curata da Werner Schmalenbach e quella di Lucerna del 1952, che ebbe tra i suoi promotori Bühler.

La prima trattava esclusivamente la fotografia svizzera, della quale vennero esposti 200 esempi<sup>4</sup>, la seconda, a carattere internazionale, ne presentava 2500, suddivisi in diverse sezioni curate da altrettanti specialisti. Viene riportato il commento di Hans Neuburg, redattore capo di "Camera", il quale, sebbene in parte motivando l'errore con l'assenza di riferimenti espositivi precedenti, lamentava l'assenza di una volontà superiore che creasse un'omogeneità sia nella suddivisione dei soggetti, sia nella loro presentazione.<sup>5</sup>

"Questa fotografia che data solo di un secolo fa e che ha già attraversato varie fasi, rinnega oggi quanto adorava ieri, rivelando sì la sua vitalità, ma anche la sua giovinezza. Dopo i suoi inizi vicini alla miniatura con il dagherrotipo, essa ha avuto i suoi maestri nell'arte di trattare la luce come Hill e Cameron, poi dopo un commercialismo assai sordido essa ha conosciuto l'impressionismo di un Puyo, Demachy o Misonne, e di un Erfurth, per trovare un po' alla volta, grazie al progresso della tecnica, la sua purezza. Dopo che ebbe conosciuto la semplificazione dei metodi, ha ricominciato di nuovo il ciclo e si ritrova il romanticismo, l'impressionismo e l'imitazione naturalistica, se si guarda alla serie dei soggetti tessuti di ombre riportate, alle numerose vedute di tubi, mattoni, tronchi d'albero e altri motivi che si ripetono a sazietà. [...] Ciò che conta oggi è l'espressione della vita e certi

---

<sup>4</sup> "La mostra di Basilea era suddivisa in 10 gruppi tematici: Insegnamento, mezzo d'espressione, l'uomo, il paesaggio, l'animale, la pubblicità, la fotografia sperimentale, scientifica, criminale e il colore. L'esposizione di Lucerna ne aveva 19, ma entrambe le esposizioni contavano il colore come un gruppo a sé, mentre presto lo si suddividerà in categorie come il bianco e nero." G. de Jongh, *Des Expositions de Photos*, in "Camera", 32. Anno, n. 5, maggio 1953, pag. 178.

<sup>5</sup> G. de Jongh, cit., pag. 176.

reportage in questo ambito hanno dato un contributo prezioso. Tutto ciò che sembra artificiale è intollerabile, lo si può constatare anche nel cinema.”<sup>6</sup>

De Jongh passa poi a delle valutazioni relative ai criteri allestitivi, prediligendo nettamente l'esempio di Basilea, nel quale furono evitati gli scarti eccessivi nella dimensione delle immagini. Dell'esposizione di Lucerna critica l'esagerata varietà di formati, da ingrandimenti colossali che dissociano gli elementi dell'immagine a fotografie molto piccole, inghiottite dalle prime. Commenta inoltre severamente le riproduzioni eseguite a partire dalle riviste di moda, incollate sulle pareti bianche, che auspica non dover rivedere in altre occasioni.

“Pur ammirando lo sforzo, Lucerna lascia un'impressione di indigestione. [...] La misura sarà sempre preferibile. La fotografia non ne guadagna ad essere vista in massa. Se essa possiede un valore, bisogna provare piacere a rivederla, a isolarla. Alcune fotografie hanno il carattere definitivo che deve possedere un'opera d'arte.”<sup>7</sup>

De Jongh propone al lettore una breve storia dei criteri di presentazione della fotografia, da un'esposizione a Francoforte del 1900 in cui, su una parete ricoperta di drappaggi scuri, erano appese cornici di tutte le dimensioni, a un'esposizione a Berna in cui invece ogni espositore aveva il diritto di esporre come preferiva le immagini da lui scelte entro lo spazio assegnatogli. Alla ricerca di una maggiore unità, si giunse in seguito alle lunghe pareti bianche sulle quali le fotografie erano allineate, come avvenne a Basilea, e infine a Lucerna, dove prevalsero le linee verticali con l'utilizzazione molto riuscita di supporti tubolari, ma che presentavano tuttavia uno scarto eccessivo nei formati. Menziona infine un'esposizione a Basilea nel 1953 in cui delle fotografie isolate erano state appese a strutture verticali a tre dimensioni, ma secondo l'autore non si accordavano bene alla bidimensionalità delle stampe fotografiche.<sup>8</sup>

A partire dal mese di giugno si affianca ad Hans Neuburg nella direzione della rivista Heinrich Freytag. La copertina dalle tinte bronzee è una fotografia di David Moore scattata alla struttura posizionata accanto all'abbazia di Westminster per l'incoronazione della Regina Elisabetta II.

In questo numero si parla della fotografia australiana, di Arnold Newman, del Festival di Cannes, della Regina Elisabetta e dell'India, la “terra del futuro per la fotografia”, seconda, all'epoca, nella produzione cinematografica, solo agli Stati Uniti. Guido Pellegrini firma le

---

<sup>6</sup> Id., pag. 178

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Id., pag. 180.

notizie dall'Italia, nelle quali annuncia la pubblicazione da parte dell'Unione Fotografica di Milano dei *Quaderni dell'Unione Fotografica*.<sup>9</sup>

E' dal mese di luglio 1953 che il nuovo redattore associato inizia a pubblicare degli interventi sulla tecnica fotografica in rubriche dedicate agli amatori.

La copertina del settimo numero dell'anno è un'immagine a colori della fotografa di Lucerna Claire Hodel, apparsa su "Camera" nei mesi precedenti. Londra e l'incoronazione echeggiano ancora, un articolo è dedicato alle strade della capitale britannica, un'altro a tre fotografi attivi in Sudamerica. La redazione presenta in una nota ai lettori il redattore capo Heinrich Freytag, attribuendo la scelta di ampliare il numero dei collaboratori al desiderio di sviluppare la rivista. Fotografo, insegnante di fotografia a Berlino e Weimar, autore di numerosi trattati tecnici che hanno riscosso un notevole successo editoriale, firma per questa prima uscita due articoli, uno sul problema della misurazione elettrica del tempo di esposizione e l'altro con dei consigli per la fotografia di viaggio.

Anche l'uscita del mese di agosto si concentra sull'incoronazione della sovrana britannica, la copertina è nuovamente di David Moore, una fotografia a colori di Oxford Street decorata per l'evento. L'articolo di apertura presenta sei giovani fotografi svizzeri, una breve biografia e una selezione di immagini, segue una cospicua sezione dedicata alla regina Elisabetta II e una ricca digressione storica e tecnica sulle pellicole stereoscopiche.

Il numero di settembre è interamente dedicato alla Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL), la Società Fotografica Tedesca e all'esposizione fotografica che essa aveva organizzato nel mese di settembre al Landesgewerbemuseum di Stoccarda. Heinrich Freytag firma una breve introduzione storica e alcuni esponenti dell'associazione firmano degli articoli di vario argomento: la fotografia a teatro di Walter Boje e le esposizioni fotografiche passate e contemporanee.

Commentando l'Esposizione mondiale della Fotografia di Lucerna, Ralph Weizsäcker della Società Fotografica Tedesca parla di: " [...] prestigio fotografico perduto, la scrittura divenuta illeggibile, l'avanzamento della fotografia documentaria e la decadenza dell'individualità, l'apparizione eclatante di nuovi modi d'espressione, destinati a vincere la sovrassaturazione, ma che non durano."<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Guido Pellegrini, *Nachrichten aus Italien*, in "Camera", 32. Anno, n. 6, giugno 1953, pag. 267.

<sup>10</sup> Ralph Weizsäcker, *Photos de maitres GDL 1953*, in "Camera", 32. Anno, n. 9, settembre 1953, pag. 386.

E continua: "Queste conseguenze dell'abbandono dell'individualità sono molto spesso intese in senso meramente negativo; ma sarebbe ingiusto non riconoscere i valori che risultano dall'enorme attività nell'ambito fotografico. Il mondo intero si serve di questo mezzo d'espressione comodo e sensibile nelle maniere le più diverse."<sup>11</sup> L'autore prosegue individuando nella massa - da non percepire necessariamente come un elemento che livella o abbassa la qualità - delle élites creatrici che si distinguono nella grande confusione dei generi.

Ciò che fino a questo momento era stato percepito come complessivamente unitario, rispondente a qualità tecniche ed estetiche condivise, perché spesso portate avanti, almeno negli anni più recenti, da gruppi di fotografi amatori riuniti in sodalizi o scuole che facevano riferimento a manifesti programmatici, (30x40, Le Group des XV, la Bussola, la Gondola, Subjektive Fotografien e altre formazioni), si ritrova nell'arco di pochi anni proiettato su scala mondiale, accessibile a un numero infinitamente superiore di persone e con fondamentali novità nelle attrezzature e nei materiali. Le esposizioni di fotografia hanno tradotto rapidamente questo fenomeno in tutta la sua portata; anche volendo richiamare soltanto le esperienze svizzere degli ultimi anni di cui ha già dato testimonianza G. de Jongh, si è passati appunto dal mostrare poche centinaia di immagini nel 1949 a Basilea ad alcune migliaia nel 1952 alla mostra di Lucerna. Inoltre, da un punto di vista esclusivamente estetico, non bisogna trascurare l'impatto rivoluzionario della pellicola a colori, che, sebbene ancora poco utilizzata, introduce nel linguaggio fotografico elementi completamente estranei all'estetica del bianco e nero.

Il numero di ottobre si apre sotto il segno di un cambiamento, la copertina è una fotografia a colori di Werner Bischof e la redazione presenta una lunga serie di immagini degli esponenti di Magnum: "Abbiamo il piacere di offrire ai nostri lettori un articolo illustrato sul gruppo Magnum a Parigi. Siamo grati per questa esclusiva al giovane fotografo svizzero Ernst Scheidegger (Camera, n. 4/1953), che è in relazione con questo gruppo. Gli specialisti e gli amatori apprezzeranno certamente questo rapporto molto interessante tra testo e immagini."

La redazione identifica con questa frase il proprio pubblico, specialisti, con un'accezione che fa pensare a cultori di una scienza fotografica ancora legata alle alchimie segrete dei bagni di sviluppo, e amatori: i fotografi di professione non sembrano essere ancora contemplati.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

Le tematiche sviluppate dalla rivista fino ad ora hanno mostrato una grande attenzione per la fotografia locale, pur con delle aperture internazionali e il dibattito sulla cultura fotografica si è nutrito di esperienze prevalentemente elvetiche. Si rafforza dunque l'impressione che "Camera" in questa fase sia rivolta a un pubblico di fotoamatori appartenenti in prevalenza al territorio svizzero.

Un elemento di novità inizia tuttavia a filtrare, è l'evidenza di una nuova dimensione di massa della fotografia, la nascita di nuovi generi e approcci che alimentano un grande senso di spaesamento e confusione. E' questo un momento storico in cui l'attualità è sempre più narrata dalle immagini, in cui hanno ripreso a funzionare e trovato un nuovo sviluppo, dopo l'interruzione della guerra, i dispositivi di diffusione del lavoro dei fotografi (le agenzie e la stampa), e l'industria è in piena espansione, ne sono la prova il numero crescente di fiere dedicate alla fotografia e al cinema, e la pubblicità, che nell'arco di pochi mesi aumenta notevolmente anche nelle pagine di "Camera".

In questo momento la rivista svizzera vive una fase di transizione nella quale deve ritrovare una missione, un pubblico e uno stile.

Con il numero di ottobre "Camera" si apre a un nuovo genere fotografico, a un'idea diversa del fotografo, a un nuovo rapporto tra testo e immagine, al *reportage*, rappresentato dal gruppo di foto-reporter di Magnum.

"Ma cos'è Magnum?", chiede Ernst Scheidegger.<sup>12</sup> "Il gruppo Magnum comprende una mezza dozzina di reporter-fotografi molto conosciuti che fondarono nel 1947 una sorta di società cooperativa, un'agenzia a sé stante, che rappresenta i propri lavori e assicura così l'indipendenza dei membri. Essi fotografano ciò che vogliono, come vogliono. In cambio, garantiscono ai loro committenti la qualità eccezionale dei loro reportage."

Sulle pagine di "Camera" Scheidegger dà la prima identificazione del fotografo professionista. Molto si è parlato degli amatori e a loro si rivolge il redattore aggiunto Freytag nei suoi approfondimenti sulla tecnica, ma non si era mai parlato sulla rivista delle esigenze della fotografia di documentazione, delle apparecchiature utilizzate a tal fine e dell'etica professionale del fotografo-reporter.

"Essi fanno il ritratto della nostra civilizzazione, degli uomini che ci vivono e dei loro problemi. Benché non ignorino né il modo di "montare" un'immagine, né il valore delle superfici e dei ritmi colti in una frazione di secondo, sono più interessati ad accentuare il

---

<sup>12</sup> Ernst Scheidegger, in "Camera", 32. Anno, n. 10, ottobre 1953, pag. 416.

contenuto, a renderlo espressivo, più che a montare artisticamente il soggetto e a costruire una buona fotografia. Sanno perfettamente che la composizione dell'immagine è importante quanto il soggetto quando si vuole rendere l'intensità; ma, invece di costruire, essi preferiscono osservare attraverso l'apparecchio e comporre nel momento in cui premono l'otturatore [...].<sup>13</sup>

Ernst Scheidegger parla dei loro strumenti di lavoro, apparecchi fotografici di piccolo formato, Leica o Rolleiflex con obiettivi potenti, che spiegano la vitalità delle immagini ottenute, sempre alla luce naturale. La natura del loro lavoro fa sì che di rado sviluppino le loro pellicole. Con questi brevi appunti si spalanca un abisso rispetto al mondo degli amatori, molto attenti alle regole formali, spesso chimici esperti per sviluppare, con ricette più o meno segrete, i negativi realizzati.

"I collaboratori di Magnum non sono solo dei buoni fotografi. E' la loro personalità che determina il valore dei loro lavori. Benchè siano individualisti, diversi tra loro per temperamento, carattere e nazionalità, hanno una cosa in comune: sono partecipi con la loro integrità dei problemi del nostro tempo, dell'uomo di oggi. Sono, inoltre, dei validi giornalisti."

Tracciato il profilo dei protagonisti, l'autore fornisce un'analisi molto puntuale del genere del *reportage*.

"E' la polarità tra fotografia e testo, tra immagine e organizzazione della sequenza delle immagini, a dare il risultato, la *story*<sup>14</sup>, che non si compone esclusivamente di belle fotografie". Cita la frase divenuta poi celebre di Henri Cartier-Bresson, "Il reportage è un lavoro simultaneo della testa, dell'occhio e del cuore, e consiste nel registrare impressioni e avvenimenti."

E continua: "Il buon reporter non usa il proprio apparecchio come fosse una mitragliatrice. Lavora con sicurezza, deve sapere ciò che vuole, non omettere o dimenticare nulla che possa rivelarsi importante per la storia. Non conosce sempre in anticipo ciò che è importante o ciò che potrebbe diventarlo, ma deve essere in grado di riconoscerlo e di coglierlo sul campo. Deve trattenere le diverse parti di un movimento che si sviluppa, si rinnova e cambia in continuazione. Se capita qualcosa e il fotografo perde l'occasione, non c'è più nulla da fare."<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Id., pag. 427.

<sup>15</sup> Ibid.

Sfiora poi la questione fondamentale dell'etica della professione del foto-reporter, illustrando le occasioni concrete nelle quali essa viene chiamata in causa.

"I membri di Magnum sono rinomati per la loro integrità e la loro incorruttibilità. Nessun pericolo, inconveniente o privazione potrebbe trattenerli dal compiere un lavoro. Non accettano indicazioni sul contenuto o sul punto di vista intellettuale di una storia. [...] Sono sempre in guerra con i redattori e gli editori per ottenere la pubblicazione dei loro reportage originali. E accade spesso che i compromessi cui dovrebbero sottostare siano incompatibili con i principi del gruppo Magnum. In questi casi Magnum non esita affatto a rinunciare anche agli incarichi più remunerativi." [...]

"La missione di Magnum è di fornirci, attraverso dei reportage onesti e indipendenti, di alta qualità fotografica, uno spaccato dei problemi e dello sviluppo del nostro tempo, in un'epoca in cui guerra e pace, odio e disinteresse, il progresso più avanzato e lo stato più arretrato si incontrano, e l'uno sconfina nell'altro."

Accanto a questo testo denso, colpisce purtroppo la debole qualità di stampa delle immagini, che non rende giustizia agli autori. Vengono affiancate alle fotografie anche delle biografie sintetiche; Robert Capa, con le immagini scattate a Hong Kong, in Germania, Cina e Israele, Henri Cartier-Bresson con alcune fotografie dell'India, della Spagna e del Messico; George Rodger del Sudan e dell'Inghilterra, David Seymour di alcuni bambini e delle immagini realizzate a Roma. Di Ernst Haas vengono pubblicate delle fotografie scattate in Italia e in Messico e di Werner Bischof delle immagini della Cambogia e del Giappone.

Il nuovo rapporto tra immagine e testo dovrà essere preso in considerazione anche da un punto di vista tipografico: molte sono infatti le innovazioni nelle tecniche di stampa per poter assicurare delle riproduzioni sempre più fedeli agli originali e "Camera" inizierà a spiegare questa evoluzione ai propri lettori. Sarà proprio la qualità delle riproduzioni fotografiche a permettere alla casa editrice C.-J. Bucher di distinguersi dalle altre, e il merito è da attribuire interamente allo straordinario istinto fotografico e al perfezionismo battagliero di Romeo Martinez.

Alla fine dell'articolo la Redazione annuncia il numero doppio di novembre-dicembre.

**"Camera", 32. Anno, n. 11/12, novembre-dicembre 1953**

Il fotografo che aveva reso possibile la pubblicazione delle immagini di Magnum, Ernst Scheidegger, risiedeva a Parigi; appare dunque significativa la scelta di affidare l'incarico di redattore capo a Romeo Martinez, anch'egli a Parigi da tempo, nel testimoniare l'importanza che la capitale francese ancora conserva nel sistema fotografico mondiale, quale punto di osservazione privilegiato delle nuove evoluzioni, seconda solo a New York.

Con il nuovo numero cambia la grafica del titolo, si mantiene il carattere precedente, ma si riducono le dimensioni. La fotografia a colori a piena pagina è di Edouard Boubat. Anche l'impaginazione grafica interna subisce delle variazioni, diventa più aerea, sono presenti più spazi vuoti, maggiore uniformità nei caratteri e meno variazioni nelle grandezze. L'indice rimane invariato rispetto ai numeri precedenti, cambierà solo a partire dal gennaio 1954 e, diversamente dal solito, non compaiono indicazioni sul comitato di redazione.

Nella parte conclusiva della rivista alcune pagine di grammatura e colore differente sono dedicate alla traduzione dei testi. Le inserzioni pubblicitarie sono raggruppate all'inizio e alla fine, le rubriche dedicate agli amatori, curate da Heinrich Freytag, ridotte e collocate alla fine.

Rimane per qualche numero ancora la rubrica *Film*, dedicata al cinema a colori, con riproduzione di alcuni fotogrammi per i quali l'autore del testo, Denis Marion, in una lettera del 6 gennaio 1954, fa i complimenti a Romeo Martinez.

Chiudono la rivista le notizie sulle mostre fotografiche nel mondo, *Photonews*, con informazioni di carattere prevalentemente tecnico-pubblicitario e una rubrica riservata alla FIAP (Fédération Internationale de l'Art Photographique), di cui "Camera" è organo ufficiale. Martinez sceglie di esordire con un articolo intitolato *Perché ho abbandonato la fotografia*, di Remy Duval. L'autore spiega il proprio avvicinamento e le ragioni del successivo allontanamento dalla pratica fotografica. L'articolo è corredato, come di consueto, di una breve nota biografica e vengono riprodotte alcune fotografie degli anni Trenta e Quaranta a piena pagina su una carta pesante che conferisce densità alle immagini.

Ripercorrendo le origini del suo incontro con la fotografia, si ricava l'impressione che, a differenza dello zio amatore, autore di manuali sulla tecnica fotografica, Remy Duval avesse la piena consapevolezza di un sistema che, ai suoi esordi negli anni Trenta, contemplava da un lato l'attività editoriale - e cita Charles Peignot di "Arts et Metiers Graphiques"- e



dall'altra l'attività espositiva di Pierre Vorms, proprietario di una grande galleria d'arte che, per prima, aprì il suo spazio alla fotografia<sup>16</sup>.

Duval vendette le fotografie della sua prima mostra al Maharadjah d'Indoor, ma non ebbe altrettanto successo con il lavoro successivo sulla Spagna. Sono significativi i passaggi nei quali l'autore enumera i progetti fotografici che avrebbe desiderato realizzare, se avesse trovato un editore interessato o un altro modo per finanziarli<sup>17</sup>. Duval scrive infatti che *"I giovani fotografi oggi, coloro che utilizzano con naturalezza un sistema che per la nostra generazione era ancora troppo recente per evitare le trappole della novità, questi giovani allevati con le immagini, nutriti di immagini, parlano dell'immagine con la stessa naturalezza dei Primitivi. [...] Oggi si impara ad usare la macchina fotografica come si impara a scrivere. E' una lingua che ciascuno può parlare. Agli artisti spetta di scrivere la poesia. Ed è questa poesia che vediamo per il nostro più grande diletto nelle riviste e nei libri di tutto il mondo. Questa poesia ha anche l'originalità di poter essere compresa ecumenicamente."*<sup>18</sup>

Emerge tutta l'inadeguatezza di un mondo, quello degli anni Trenta, che ancora non aveva creato i dispositivi necessari ai fotografi per poter impostare una vera e propria carriera professionale sull'immagine. I primi infatti, tra mille difficoltà, furono i foto-giornalisti che iniziarono a documentare la Guerra di Spagna per la stampa internazionale.

L'articolo successivo è dedicato a Edouard Boubat, del quale Martinez pubblica le fotografie e uno scritto. Le immagini sono stampate a piena pagina, una di esse è riprodotta su un foglio doppio ripiegato, introducendo una variazione al ritmo della lettura e restituendo l'aspetto centrale nella rivista alla fotografia e alla sua riproduzione quanto più fedele all'originale.

Per Romeo Martinez ha grande importanza che il fotografo possa esprimere anche il proprio pensiero, inviando alla redazione di "Camera", insieme alle immagini, un testo che ne riveli

---

<sup>16</sup> Remy Duval, *Pourquoi j'ai abandonné la photographie*, in "Camera", 32. Anno, n. 11/12, novembre/dicembre 1953, pag. 468. "Qui n'a connu les inoubliables numéros spéciaux de "Arts et Métiers Graphiques" des années 28 à 38 peut difficilement évaluer l'influence que la revue de Charles Peignot exerça dans le domaine de la photographie, ainsi que sur ses artistes. Quant à Pierre Vorms, qu'il me suffise de mentionner que, possédant une des plus importantes Galeries d'Art de Paris, il fut un des premiers, sinon le premier, à organiser chez lui des Expositions uniquement consacrées au bromure."

<sup>17</sup> "La carrière qui aurait dû être celle que j'aurais désirée et qui ne s'est point faite, ce sont les films et les plaques d'un "Paris" monumental, en plusieurs volumes, où les principaux et réels aspects de Paris eussent été fixés. Hélas, nul éditeur ne se trouva pour risquer l'édition de tels volumes. Je ne sais si aujourd'hui encore ce projet pourrait être exécuté. Je voulais également photographier une par une toutes les maisons d'une seule rue (la rue Sévigné par exemple), car il est étrange de constater les variations des façades. Partant de ce même principe, j'aurais voulu fixer sur le bromure le protrait d'un visage humain, mais en faisant de ce visage deux photographies (une le matin et l'autre le soir) pendant deux ans. Ainsi on aurait pu observer les stratifications du temps sur l'argile humaine.". Remy Duval, cit., pag. 469.

<sup>18</sup> Remy Duval, cit., pag. 503.

il temperamento, la cultura, le scelte etiche e intellettuali. Boubat, nato nel 1923, appartiene alla generazione successiva rispetto a Rémy Duval, e dal 1949 ha potuto dedicarsi esclusivamente alla fotografia, che ha avuto l'occasione di esporre anche a New York. Si ritorna con le parole di Boubat alla questione della fotografia come arte<sup>19</sup>. L'autore tuttavia esaurisce l'argomento in poche parole: "In verità, ciò che si dimentica, è che, in materia di opere d'arte, la fotografia costituisce una delle prime riconciliazioni dell'uomo con la macchina. Tecnica ed espressione sono una cosa sola, volerle separare, significherebbe che l'estetica di oggi non è affatto il prodotto stesso degli strumenti di oggi."<sup>20</sup>

Nel servizio dedicato a Boubat vengono inserite delle immagini di Karl Machatchek, un fotografo cecoslovacco attivo a Parigi, con il titolo *Amo il movimento*. Martinez ha già pubblicato delle fotografie di Machatchek sulle pagine della rivista "Monsieur". L'autore scrive: " Cerco di esprimere il movimento, ecco perché raccomando anche il *flou* nelle fotografie, che restituisce meglio l'idea dell'istante passeggero, mentre le immagini troppo nitide sembrano immobilizzate nell'aria."<sup>21</sup>

E aggiunge provocatoriamente: "Molti fotografi e molte persone che amano guardare le immagini, ci mettono troppa letteratura. Le cose che si possono esprimere anche con le parole, non dovrebbero essere fotografate."<sup>22</sup>

Martinez ha esordito su "Camera" con un manifesto, in cui mette in discussione in particolare i luoghi comuni legati alla fotografia, i tentativi dogmatici di stabilire cosa è bene fotografare e cosa no, e in che modo. Martinez sembra voler diversificare i modelli di

---

<sup>19</sup> Edouard Boubat, in "Camera", 32. Anno, n. 11/12, novembre/dicembre 1953, pag. 471. "Ce n'est pas l'opinion si répandue qui refuse à la photographie tout pouvoir créateur, au sens artistique du terme, qui me fait douter du potentiel que possède notre moyen d'expression. La photo, le cinéma seraient des procédés d'expression nés d'une invention mécanique, auxquels l'artiste devrait s'adapter et non conçus de l'élan d'une inspiration s'exprimant par un moyen spontané et direct comme la peinture, la poésie, la musique. Comme s'il existait un art qui pût se prétendre libre de toute servitude matérielle, de toute contingence et de toute limite. Le nôtre possède ses dimensions particulières et tout comme la peinture, l'architecture, la musique, ces mesures mettent en évidence les sources profondes des divers moyens d'expression. Qu'importe que l'on parle d'art mécanique, entendant que dans notre activité la partie mécanique puisse l'emporter sur notre apport personnel ! Nous connaissons tous le degré d'intervention de la machine, sinon dans le contenu de notre émotion, du moins dans notre disposition à la communiquer. En vérité, ce que l'on oublie, c'est que, en matière d'œuvres d'art, la photographie constitue une des premières réconciliations de l'homme et de la machine. Technique et expression ne font qu'un, vouloir séparer les deux questions reviendrait à dire que l'esthétique d'aujourd'hui n'est point le produit même de l'outil d'aujourd'hui. Ce n'est plus l'opinion que tout a été dit, qu'il ne reste rien à dire, ou que la photographie est corrompue et stérilisée par l'étendue de sa victoire, qui me feront oublier les limites de notre moyen d'expression, ainsi que de sa fonction. Fournir la vision la plus complète, la plus actuelle de toutes les activités, de toutes les aspirations de l'univers moderne? Bien, mais *la pellicule n'est pas le miroir du seul Narcisse*, il peut être aussi celui du monde intérieur et de ses reflets. Allons, le moment est peut-être venu ; la photographie est à la veille d'une nouvelle sorte de révolution poétique."

<sup>20</sup> Edouard Boubat, *ibid.*

<sup>21</sup> Karl Machatchek, *J'aime le mouvement*, in "Camera", 32. Anno, n. 11/12, novembre/dicembre 1953, pag. 481. Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *Les Formes de l'information*, in "L'Art de la Photographie. Des origines à nos jours", a cura di André Gunthert e Michel Poivert, Citadelles & Mazenod, Parigi, 2007, pagg. 303-355. A pag. 318 si legge: "A partire dal 1904, l' "Illustration" .. adotta tra i criteri di selezione un'estetica della verità veicolata attraverso le forme della fotografia. Delle istantanee che bloccano il movimento o degli sfocati dovuti alla distanza o dalla rapidità sono ormai garanzia per il giornale dell'autenticità dell'immagine pubblicata."

<sup>22</sup> Karl Machatchek, *cit.*, pag. 482.

riferimento e legittimare allo stesso tempo il più ampio spettro di scelte possibili in fotografia, attraverso lo strumento efficace di una rivista, che, in virtù della pubblicazione in tre lingue, può raggiungere un pubblico molto vasto.

Il suo obiettivo è inoltre quello di spiegare il sistema nel quale la fotografia trova spazio, i suoi canali di diffusione, i suoi meccanismi interni.

L'ultimo articolo di questo numero di "Camera" viene introdotto da una nota della redazione: "Albert Plécy, redattore capo di "Point de vue-images du monde", è sempre stato giornalista e da sempre realizza giornali. In servizio presso la sezione fotografica e cinematografica dell'esercito francese, di cui dirigeva gli operatori della prima linea, nel 1944 scoprì la fotografia. Diventato dopo la guerra redattore capo del giornale illustrato "Point de vue-images du monde", da più di un anno porta avanti una campagna talvolta violenta per la diffusione della fotografia. Ma il merito di Albert Plécy, che considera le cinque fotografie che seguono come degli archetipi della scrittura descrittiva e che hanno riscosso un enorme successo presso i suoi lettori, è di confermare quanto il pubblico sia sensibile alle fotografie di valore e di sottolineare la necessità essenziale di stampare solo immagini di qualità. E in questo senso, il linguaggio di A. Plécy non sarà mai abbastanza violento."<sup>23</sup>

Martinez chiarisce fin da subito la sua posizione rispetto alla qualità della riproduzione fotografica, e sarà proprio questa sua ossessione ad accrescere il successo della casa editrice Bucher, che a livello internazionale si afferma per le sue pubblicazioni di alto livello. La piccola immagine che presenta l'autore dell'articolo, mostra Plécy nell'atto di confrontare le dimensioni di una penna con quelle di una minuscola macchina fotografica. Il suo testo si intitola *L'epoca fotografica* e ripercorre brevemente la storia della fotografia dal punto di vista degli operatori. Inizialmente praticata da grandi scrittori, poi da un gran numero di falliti in altri rami, alla fine da onesti artigiani, che però fecero perdere alle élites ogni interesse per l'immagine e l'edizione, a favore del cinema, che divenne la nuova passione collettiva. La qualità delle stampe uscite dai laboratori era sempre più bassa, fino alla nuova meraviglia delle pellicole a colori, che riaccese l'interesse del pubblico per la fotografia. Nel frattempo la tecnica aveva fatto passi da gigante, con un apparecchio poco più grande di un accendino si potevano ottenere 50 immagini perfettamente nitide, e ognuno ne aveva uno con sé, per ogni uso, anche per riprodurre la corrispondenza.

---

<sup>23</sup> N. d.I.R., in "Camera", 32. Anno, n. 11/12, novembre/dicembre 1953, pag. 484.

“Si arrivò finalmente a capire che dopo la Torre di Babele, avevamo trovato un nuovo linguaggio internazionale.”<sup>24</sup> “Scrittori, artisti, ingegneri, pubblicitari si lanciarono a corpo morto nella fotografia. Gli editori che per 30 anni avevano ignorato le immagini, crearono nuove collane esclusivamente fotografiche. Tutti i generi letterari si trovavano rappresentati: il romanzo, lo studio di costume, la satira, la poesia... I grandi fotografi divennero celebri dall’oggi al domani. Si aprirono gallerie per vendere le loro opere stampate a colori e presentate in magnifiche cornici.”

Seguono quindi 5 fotografie delle quali Plécy precisa il numero di apparizioni sulla stampa. La prima fotografia, eseguita da Tooke, ritrae un gruppo di ippopotami immersi nella fanghiglia: fu pubblicata da “Picture Post”, ripresa da “Point de vue”, e l’autore azzarda una stima delle apparizioni successive, 25 volte in 22 diversi paesi. *Cover cat* di J. Le Cuziat, apparsa a piena pagina su “Paris Match”, è stata ripubblicata 12 volte in 10 paesi e continua a essere molto richiesta. Uno scatto di Robert Doisneau tratto da un reportage per “Point de vue”, fu ripreso da “Life” e da altre 26 testate in 24 paesi. Della quarta “icona” non si conosce l’autore e Plécy lo invita, dalle pagine di “Camera”, a rivelarsi. L’ultima è una fotografia di Ernst Haas, pubblicata su 20 testate in 18 paesi diversi.

Il rapporto della fotografia europea con la pubblicazione è un elemento di specificità rispetto, ad esempio, alla cultura americana, come sottolinea Nancy Newhall sulle pagine di “Aperture” in questo stesso anno, a commento del lavoro di Henri Cartier-Bresson. “L’immagine – il vedere – è importante; la stampa non lo è, e per un occhio americano è intollerabile – neanche “realizzata” a metà. La stampa per un europeo è solo un provino; la sua immagine non è completa fino a che non è riprodotta e milioni di occhi possono vederla.”<sup>25</sup>

Martinez esplicita nella nota di redazione che precede l’articolo di Plécy una preoccupazione che sarà fondamentale nel suo lavoro, quella di contribuire all’educazione del pubblico mostrando solo immagini di qualità. Il miglioramento nella stampa delle immagini su “Camera” è evidente, anche solo comparando con il numero precedente di ottobre.

L’articolo di Denis Marion dedicato al cinema, celebra le nuove pellicole a colori. Si accenna brevemente al film *Moulin Rouge* di John Huston, mentre si compie una valutazione tecnica sull’impiego e le scelte stilistiche ed estetiche imposte dal nuovo supporto, sulle riflessioni

---

<sup>24</sup> Albert Plécy, *L’époque photographique*, in “Camera”, 32. Anno, n. 11/12, novembre/dicembre 1953, pag. 485.

<sup>25</sup> Nancy Newhall, *Controversy and the creative concepts*, in “Aperture”, vol. 2, n. 2, 1953, pag.5.

alla base delle scelte di un certo tipo di pellicola, più adatta alla resa delle atmosfere della narrazione.

Accanto dunque alla rapida presa di coscienza dell'impatto delle nuove tecnologie sulle arti, che "Camera" intende documentare tempestivamente, appare nuovamente ribadita l'importanza della qualità della riproduzione, elemento particolarmente apprezzato e diffusamente sottolineato anche dagli autori. Il maggiore investimento dell'editore in questo senso trova un riscontro immediato.

Martinez ha presentato in questo primo numero quattro *modi di essere* nel mondo della fotografia, e quattro *modi di vedere*. Ha iniziato ad abbozzare delle questioni fondamentali per un mondo fotografico che si sta sviluppando molto rapidamente, un sistema composto da editori, gallerie, e le possibilità che questi offrono al fotografo, il rapporto alla stampa e la divulgazione delle immagini, il rapporto alle nuove tecnologie e le ricadute estetiche formali che queste finiscono per avere, unitamente al problema della qualità di riproduzione della stampa.

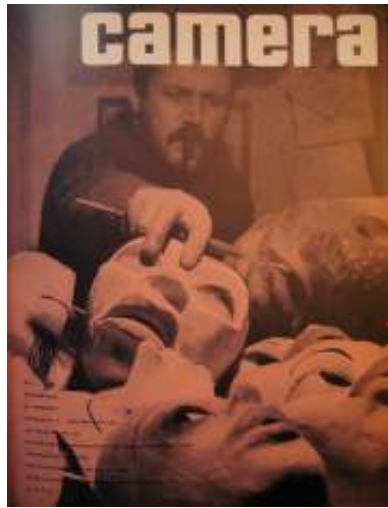
Fin dal suo primo numero Martinez afferma con convinzione la natura di linguaggio universale della fotografia attraverso la scelta di interpreti che non mancano di evidenziare questo aspetto.

E' proprio la restituzione dell'universalità della fotografia, una massa tutta da organizzare, da raccontare e da diffondere con criteri qualitativi che ne permettano la fruizione migliore, la missione della nuova direzione di "Camera".

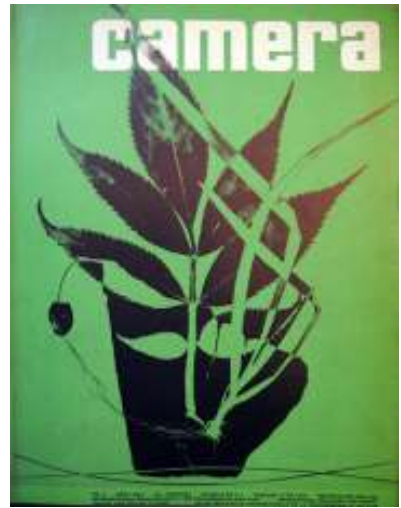
IMMAGINI



Camera, 32. Anno, n.1, gennaio 1953



Camera, 32. Anno, n.2, febbraio 1953



Camera, 32. Anno, n.3, marzo 1953



Camera, 32. Anno, n.4, aprile 1953



Camera, 32. Anno, n.5, maggio 1953



Camera, 32. Anno, n.6, giugno 1953



Camera, 32. Anno, n.7, luglio 1953



Camera, 32. Anno, n.8, agosto 1953



Camera, 32. Anno, n.9, settembre 1953



Camera, 32. Anno, n.10, ottobre 1953



Camera, 32. Anno, n.11/12, novembre-dicembre 1953



## CAMERA 1954

Il 1954 è un anno molto ricco per "Camera". Nella volontà di affermare una linea editoriale e chiarire ai lettori l'orientamento della nuova direzione, Romeo Martinez pubblica dei numeri caratterizzati da un'alta densità programmatica. Intende offrire fin dall'inizio una panoramica ampia e approfondita della migliore fotografia europea, mantenendo tuttavia uno sguardo sugli altri centri di produzione fotografica mondiale, in particolare gli Stati Uniti e l'Estremo Oriente. Avverte la necessità di precisare lo statuto della professione del fotografo, illustrandone il profilo, esplicita a più riprese la posizione della redazione, ospita interventi che possano sviluppare un dibattito e, se da un lato, emerge con forza l'entusiasmo di fronte alla propagazione delle immagini, dall'altro inizia a farsi strada anche l'idea della necessità di educare il pubblico all'immagine fotografica.

L'attenzione dedicata ai 12 numeri del 1954 rispetta dunque la ricchezza del lavoro di Martinez, e si giustifica soprattutto per le numerose tematiche sottoposte al vaglio del pubblico, necessarie a fornire una preparazione di base, un riepilogo degli avvenimenti fotografici più importanti degli ultimi anni. Questo sforzo di aggiornamento permetterà uno scorrimento più fluido nelle annate successive della rivista, che potranno seguire gli avvenimenti nella loro contemporaneità.

Nel numero di gennaio del 33. anno di pubblicazione, "Camera" presenta una diversa impaginazione grafica dell'indice e i membri della redazione non sono menzionati, come già nel mese precedente, e ciò non avverrà prima del 1956. La copertina è una fotografia a colori di Ed. Van der Elsken, un fotografo di Amsterdam attivo a Parigi.

Il numero si apre con una selezione di fotografie in bianco e nero sulla Sicilia scattate dal veneto Fulvio Roiter - presentato a Martinez da Hermann Craeybeckx, direttore della rivista fotografica belga « Photorama » - stampate a piena pagina con una qualità molto alta.

Risulta evidente la profonda evoluzione della sensibilità a questo riguardo, come si è già riscontrato nel numero precedente, e ciò rappresenta il primo contributo importante di Romeo Martinez alla rivista. Nella sua qualità di redattore capo egli

precisa e porta avanti con ostinazione l'esigenza di qualità, unica condizione per una fruizione adeguata della fotografia nel rispetto dell'opera degli Autori, che non mancano di apprezzare, in innumerevoli lettere indirizzate alla redazione.

La qualità nella riproduzione di una fotografia, quanto più possibile fedele all'originale, è la sola garanzia per un'adeguata valutazione del suo valore, la migliore traduzione del suo potere di suggestione. In questi anni, la grande espansione dell'industria fotografica, le innumerevoli fiere, mettono in primo piano le innovazioni della tecnica, tanto nelle prestazioni degli apparecchi, quanto nelle superfici sensibili e nella stampa. L'innovazione epocale delle pellicole a colori sta introducendo grandi cambiamenti nel linguaggio stesso della fotografia e del cinema. Allo stesso tempo però, a causa di un pregiudizio culturale ancora molto diffuso e in risposta all'aggressività dell'industria pubblicitaria, i fotografi avvertono la necessità di emancipare il loro lavoro dal dato puramente tecnico. Si vuole spostare l'accento sul modo di vedere, sul ruolo del fotografo nella realizzazione dell'immagine, quale risultato di una scelta consapevole. Fin dalla celebre pubblicità di Kodak infatti, il fotografo è "alleggerito" – sarebbe più corretto dire privato - della responsabilità dello scatto, grazie all'apparente autonomia dell'apparecchio e al lavoro di sviluppo compiuto dal laboratorio<sup>1</sup>. Sulle pagine di "Camera", negli interventi di numerosi fotografi, si legge il desiderio di riprendere possesso del processo fotografico, di ristabilire un ordine di priorità, enfatizzando la visione a scapito dell'elemento meramente tecnico coinvolto nel singolo scatto, di ritrovare la responsabilità nei confronti dell'immagine.

A introduzione delle immagini scattate durante la sua esplorazione della Sicilia in bicicletta, Fulvio Roiter scrive:

"Siamo d'accordo con Cartier-Bresson quando dice: "O tutto è essenziale in un'immagine, o la fotografia non è diventata un'immagine".<sup>2</sup>

E continua « Fotografare significa creare delle immagini che, staccate dalla realtà da cui emanano, possano restituire nello spazio limitato della loro superficie, una nuova realtà, rinchiusa nei limiti dell'inquadratura. All'interno di questi limiti è del tutto indifferente che vi sia rappresentato un viso di bambino, un paesaggio o

---

<sup>1</sup> Come ricorda Susan Sontag nel suo saggio *Sulla fotografia*, nel 1888 lo slogan pubblicitario della Kodak era "Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto". Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1992, pag. 47.

<sup>2</sup> Fulvio Roiter in "Camera", 33. Anno, n. 1, gennaio 1954, pag. 37.

un'astrazione. Ciò che importa, è giungere all'effetto desiderato, anche sacrificando i famosi dettagli di luce e ombra, che molti fotografi realizzano con perizia a detrimento della fotografia stessa. Un buon fotografo deve essere un buon tecnico, si dice ; d'accordo. Ma siamo dell'avviso che prima della tecnica ci sia la sensibilità, la sensibilità visiva che va dritta all'essenza stessa delle cose e degli avvenimenti. Laddove questa sensibilità esiste, la tecnica segue. Mai il contrario ».<sup>3</sup>

Fulvio Roiter fa appello alla capacità di trasmettere sincerità e di persuadere visivamente attraverso la fotografia. Della Sicilia ritrae la realtà sociale, più che il paesaggio, richiamando da vicino il cinema italiano degli anni successivi alla Liberazione. Il critico francese André Bazin ha scritto che il cinema italiano di questo periodo possiede la caratteristica di aderire all'attualità, tanto da rendere le pellicole dei veri *reportage* ricostituiti con uno straordinario valore documentario.<sup>4</sup> Nella prima edizione del 1949 del volume dedicato alla storia della fotografia, Beaumont Newhall aveva definito il genere documentario proprio con la volontà di persuadere e convincere.<sup>5</sup>

Roiter aggiunge: « Creare dei rapporti di valore tra la visione fotografica di Edward Weston e di Cartier-Bresson ci sembra inutile e superficiale : essi rappresentano i due estremi entro i quali si muove attualmente la fotografia, perchè entrambi sanno restituirci dei paesaggi o degli istanti di vita, dai quali emana questo eterno soffio meraviglioso che si chiama « poesia ».<sup>6</sup>

A margine delle parole di Roiter è opportuna una considerazione sui modelli della nuova generazione dei fotografi italiani. Se è vero, da una parte, che alcuni fotografi italiani, tra i quali il gruppo fotografico La Bussola, espongono alle mostre organizzate da Otto Steinert in Germania, « Subjektive Fotografien », nel 1951 e nel 1954, e rimangono molto legati alla tradizione tedesca che discende da Renger-Patzsch e dalle esperienze del Bauhaus, dall'altra però emerge con chiarezza dalle parole di Roiter, poco più che ventenne, che la nuova generazione di fotografi

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf-Corlet Publications, Paris, 2008 [1958], pag. 263.

<sup>5</sup> Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, Museum of Modern Art, New York, 1949, pag. 167. Per un approfondimento di questo concetto si veda il volume di Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, Paris, 2001.

<sup>6</sup> Fulvio Roiter in "Camera", 33. Anno n. 1, gennaio 1954, pag. 37.

guarda ora alla fotografia americana e a quella francese, identificando in Weston e Cartier-Bresson i due poli estremi di un nuovo modo di fare fotografia.<sup>7</sup>

Nancy Newhall, parlando di Henri Cartier-Bresson e della fotografia europea, aveva contrapposto nella stessa maniera la ricerca dei due autori, necessariamente inconciliabile per ragioni storiche, oltretutto stilistiche.<sup>8</sup> Tra gli europei votati a una stessa idea di fotografia cita anche Bill Brandt e Brassai, che compariranno sulle pagine di « Camera »; il primo di questi, in particolare, verrà proprio presentato nel mese di aprile 1954 insieme all'opera di Cartier-Bresson.

Il numero di gennaio prosegue con un articolo che Martinez firma con la sigla E.R.M., un'introduzione alle immagini del fotografo Emile Savitry, che permette al lettore l'esplorazione di un genere che, storicamente, ha una tradizione illustre, con il quale i fotografi si confrontano spesso.

“Emile Savitry, noto per i suoi reportage che mettono in risalto la bellezza femminile, si era sempre rifiutato di realizzare delle fotografie di nudo. Come pittore approdato per curiosità alla fotografia, comprendeva pienamente le difficoltà del problema del nudo in fotografia: “Il nudo”, diceva, “è il soggetto più difficile da fotografare: si rasenta sempre l'equivoco, l'erotico, mentre lo scopo dell'artista è unicamente di mettere in risalto una linea, un volume, dei valori in grigio e nero.” Il problema risiede nel potere di suggestione del documento fotografico. Da qui, la ragione del nudo “in dettaglio”, così in voga prima della guerra, o delle fotografie granulose all'esagerazione. Savitry ha deciso comunque di tentare questa esperienza nel 1951. Si è confrontato alla difficoltà estrema di trovare dei modelli che non siano troppo volgari e, dopo numerosi tentativi, sembra aver trovato una formula abbastanza personale che potrebbe essere riassunta così: il nudo in interno, eseguito in luce ambiente, e con un'attitudine il più naturale possibile. La presenza del fotografo non è percepibile e non trasmette un senso di indiscrezione. Savitry utilizza talvolta una leggera trama all'ingranditore, per rendere più *flou* i dettagli e

---

<sup>7</sup> Per una panoramica del lavoro di Fulvio Roiter si veda: Fulvio Roiter, *Fulvio Roiter: infinita passione*, testi di Italo Zannier e Roberto Mutti, Electa, Milano, 2007.

<sup>8</sup> Nancy Newhall, *Controversy and the Creative Concepts*, in “Aperture”, vol. 2, n. 2, 1953, pag. 6: « Cartier-Bresson, as to most Europeans, there is just one endless and multiform subject : people, anche the places and events they create around themselves. For him, they alone have significance ; their gestures light up vistas sometimes exquisite, sometime amusing, sometimes tragic or appalling. He feels that in his own early works he often paid too much attention to the astounding designs and mysterious appearances created by chance, and he censures others who succumb to such meaningless and egoistical pyrotechnics. The merely pretty horrifies him : « Now, in this moment, this crisis, with the world maybe going to pieces – to photograph a *landscape* ! » He has no doubt of the sincerity or the stature of Weston or Adams or Strand, but, although he feels closer to Weston, they mystify him ; looking at their work : « Magnificent » - But I can't understand these men. It is a world of stone. »

ridurre ulteriormente se possibile il carattere suggestivo della fotografia. Ne deriva la sensazione che i nudi di Savitry siano casti, riabilitando così il nudo fotografico, notevolmente svalutato in questi ultimi anni dal carattere pornografico di fotografie e pubblicazioni troppo "commerciali."<sup>9</sup>

Il nudo fotografico è un argomento che, in ragione della sua potenziale ambiguità all'incrocio di diversi generi, ricorre sulle pagine di "Camera". Susan Sontag nel suo libro *Sulla fotografia* scrive che furono Edward Weston, André Kertész e Bill Brandt "a rendere rispettabile il nudo fotografico"<sup>10</sup>, prima considerato sempre potenzialmente scandaloso. In questo articolo Martinez pone l'accento sul potere di suggestione della fotografia, una caratteristica che la rende particolarmente adatta anche all'espressione pornografica<sup>11</sup>, e proprio in questo senso egli tenta di mostrare delle esperienze in cui il fotografo ha trovato un linguaggio che permette di valutare l'immagine nel suo insieme e non solo per il suo contenuto.

Per sorvegliare e utilizzare al meglio ciò che Martinez definisce il "carattere suggestivo" delle fotografie, l'elemento di persuasione intrinseco all'immagine, è necessario che il fotografo sia pienamente consapevole della forza del proprio linguaggio e a questo tende Martinez quando chiede agli autori l'espressione scritta del loro pensiero.

L'articolo successivo permette a "Camera" e al nuovo redattore capo di precisare la filosofia, la linea estetica e la missione della rivista attraverso una nota della redazione che precede il testo di Ed. van der Elsken:

"Con l'occasione ci teniamo ad affermare che gli articoli che appaiono sulla nostra rivista esprimono solo l'opinione dei loro autori, tutte le tendenze di ordine etico ed estetico suscettibili di contribuire all'evoluzione dell'Arte fotografica, dalla più ortodossa alla più rivoluzionaria, si scontreranno sulle pagine di "Camera", perché è di frequente la diversità delle opinioni e delle opere che fanno nascere il desiderio del rinnovamento, così come le condizioni della creazione entusiasta."<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> E.R.M. *Photos de nus par Emile Savitry*, in "Camera", 33. Anno, n. 1, gennaio 1954, pag. 10.

<sup>10</sup> Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1992 [1978], pag. 86.

<sup>11</sup> Alain Fleischer, *La pornographie*, La Musardine, Paris, 2000, pagg. 13-14: "La photographie est donc l'instrument juste, l'alliée précise, la parfaite complice, le support d'élection de la pornographie. Le Caravage faisait poser des prostituées pour être les modèles de la Vierge. La photographie peut prostituer en images pornographiques n'importe quelle jeune femme, vierge de toute preuve de sa non-virginité, elle a inventé la prostitution par l'image, la vente, le commerce du corps doublement possédé, sexuellement pris et pris encore dans la prise de vue, double saisie, double prise, double capture, double empreinte."

<sup>12</sup> Nota della Redazione, in "Camera", 33. Anno, n. 1, gennaio 1954, pag. 16. "On this occasion we want to state, that if the articles published in our Review express the opinions only of their authors, there is bound to

Il pubblico di "Camera", osservatore attento dell'evoluzione della fotografia, è un interlocutore presente, cui la redazione si rivolge spesso.

Minor White ha scritto nel 1953 sulle pagine di "Aperture"<sup>13</sup>, che pochi esperti, educatori, critici, storici, e anche pochi fotografi, sono in grado di leggere una fotografia, di coglierne i significati superficiali e profondi, la grande maggioranza del pubblico non ne è capace. La consapevolezza di questa mancanza deve aumentare, affinché ne derivi una necessità educativa.<sup>14</sup> Wilson Hicks, photo-editor di "Life", in un intervento su "Aperture" si chiede dove sia la critica fotografica<sup>15</sup>; Minor White, direttore della rivista, aggiunge, citando Bruce Downs di "Popular Photography", che senza una grande critica non può esistere una grande fotografia, e ribadisce la mancanza di una critica competente.<sup>16</sup>

L'aspetto della responsabilità del fotografo per le immagini che scatta compare di frequente nei testi inviati alla redazione dagli autori, vi si menzionano infatti responsabilità, etica, impegno. Ed. van der Elsken intitola il suo intervento *Fotografia = Impegno*.<sup>17</sup>

---

be a clash in the pages of « Camera », between all ethical or esthetical tendencies that might contribute to the evolution of Photographic Art, from the most orthodox to the most revolutionary ; but very often it is out of the diversity of opinions and works that the impulse of renewal and the conditions necessary for enthusiastic creation are born. »

<sup>13</sup> Minor White, *Editorial, A new basic problem*, in "Aperture", vol.2, n.3, 1953.

<sup>14</sup> Su questo argomento di confronti anche Minor White, *The educated audience*, editoriale in "Aperture", vol. 2, n. 1, 1953

<sup>15</sup> Wilson Hicks, *Photographs and public*, in "Aperture", vol.2, n.3, 1953, pag. 9.

<sup>16</sup> Minor White, *Criticism*, in "Aperture", Vol. 2, N. 2, 1953, pag. 27.

<sup>17</sup> Ed. van der Elsken, *Photography= Engagement*, in "Camera", 33. Anno 33, n. 1, gennaio 1954, pag. 16 e pag. 38. « Je suis ravi. Ravi de la vie. Du vent doux de la Méditerranée, et du mystérieux métro de Paris. Des grands bateaux, des petits, et des très grands qui parcourent les fleuves et les mers. De l'armure de la langouste et de la Tour Eiffel. Du timide brouillard au commencement de l'automne, et de la lumière délicate de Paris sans soleil. Des Halles, de ses couleurs, et de ses insinuantes odeurs de fruits, de légumes et de fleurs. Des chevaux et des poissons. De Marilyn Monroe quand elle fait de l'œil, mais ne parle pas. D'une puissante motocyclette « Harley-Davidson », et des « Sylphides » de Fokine. De la peau de la châtaigne, et de la peau du chat. Du mouvement du chat, et des mouvements antimilitaristes. De Marx, de Kafka et de Le Corbusier. Des salles des bains dans chaque logement, et de la mort de Gœbbels. De Ernst Haas à la gare de Vienne. De Saul Steinberg et de Picasso. De la pénicilline, et des voitures économiques. Des camionneurs qui emmènent les gars de l'auto-stop, et des pensions pour vieilles gens. Du regard hostile d'un ouvrier trop fatigué, et de l'indéfinissable sourire d'une femme enceinte. De la douceur du corps de ma compagne, et des tendres effusions de mes enfants. De l'artiste qui accepte d'être pauvre plutôt que de se prostituer, et de la fille de joie qui aime son chien.

Je déteste les nantis et leurs valets, la police et les bijoutiers, les diplomates et les maîtres d'hôtel, le salut militaire et les culottes de peau. Je ne sais pas si c'est une chance d'être de notre époque, en tout cas je la vis avec tout mon amour et toute ma haine. Je viens de dépasser, à peine, la croisée des chemins qui, il y a trois ans, m'avaient conduit à St-Germain des Prés. Et 1095 nuits d'existence aussi mortellement négative ne se paient point sans beaucoup de renoncements. Devant l'alternative fuir ou se perdre, j'ai tourné le dos à ce carrefour lunaire, je me suis mis à l'abri de la minéralisation du néant. Mes travaux commencent à jour d'un certain crédit, et pour la première fois, aussi, d'une certaine compréhension. Voilà pourquoi, revenant d'où je viens et à cause de cela, j'ai le sentiment que j'ai quelque chose à dire, même s'il faut le crier. Mais, mon langage à moi, c'est la photographie, je n'ai que ce moyen pour exprimer l'amour et la haine, la beauté, la tristesse, l'humour, ou pour attaquer notre univers social qui, sinistrement, se nourrit des cadavres des meilleurs parmi ceux de ma génération. Et d'ailleurs seule la revendication, la dénonciation de la misère morale et matérielle me donne le ressort indispensable pour secouer toutes mes paresse et toutes mes lâchetés. Je crois, personnellement, que dans ce siècle de démesure la seule éthique valable pour le photographe conscient de sa fonction sociale, est dans l'engagement. Exprimer et dénoncer l'inhumanité de notre époque, et garder pure l'image du monde qui vient, préservé dans nos cœurs, dans l'œil de nos caméras, et dans la trame de nos épreuves, est autrement important que les aimables imbécillités autour du grand ou petit format, daylightflash, et toutes règles d'or. Et ne me souhaitez pas que la lâcheté, la paresse,

«...Il mio linguaggio è la fotografia, non ho altro mezzo per esprimere l'amore e l'odio, la bellezza, la tristezza, l'ironia, o per attaccare il nostro universo sociale che, sinistramente, si nutre dei cadaveri dei migliori della mia generazione. E d'altronde solo la rivendicazione, la denuncia della miseria morale e materiale mi danno lo stimolo indispensabile a scuotere la mia pigrizia e la mia debolezza. Credo, personalmente, che in questo secolo di dismisura, la sola etica valida per il fotografo consapevole della sua funzione sociale, sia l'impegno. Esprimere e denunciare l'inumanità della nostra epoca, e mantenere pura l'immagine del mondo che deve venire, preservato nei nostri cuori, nell'occhio dei nostri apparecchi fotografici e nella trama delle nostre stampe, è più importante delle amabili imbecillità sul grande o piccolo formato, il flash, e tutte le regole auree. E non auguratevi che la debolezza, la pigrizia, l'usura della vita quotidiana, o il successo, mi facciano rientrare nei ranghi, nei ranghi dei fotografi ciechi.»<sup>18</sup>

Ed. van der Elsken è animato dalla stessa idea dell'impegno che obbliga Cartier-Bresson, quando l'Europa è sull'orlo della distruzione, a fotografare la gente, anziché il paesaggio<sup>19</sup>; è il medesimo senso del dovere che anima una generazione intera, come si legge nelle pagine del romanzo di Simone de Beauvoir, *I mandarini*, pubblicato nel 1954. Martinez stesso ricorda in un'intervista che, nel 1936, l'urgenza della guerra in Spagna non permetteva di occuparsi di questioni personali come la propria vita lavorativa; illustra molto bene questo sentimento Beppe Fenoglio nel suo romanzo *Una questione privata*. E' connaturata alla visione di Martinez, e con lui della generazione che ha vissuto la guerra, l'idea dell'impegno civile dei singoli individui per le cause importanti che riguardano l'umanità e la vicinanza della minaccia del nazi-fascismo in Europa aveva alimentato il sentimento di una causa comune tra tutti i rifugiati che si ritrovarono a Parigi nei primi anni Trenta.<sup>20</sup>

Il numero di febbraio ha in copertina una fotografia a colori di Gisèle Freund che ritrae la pittrice Frida Kahlo nel giardino della sua casa in Messico. Il primo articolo

---

l'usage de la vie quotidienne, ou le succès me fasse rentrer dans le rang, dans le rang des photographes aveugles. »

Nel 1968 Ed van der Elsken esporrà alla galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo a Milano: Ed van der Elsken, *Film Photography Tv/Ed van der Elsken*, 11. Mostra, Il Diaframma, Galleria dell'immagine di Popular Photography Italiana, Milano, 1968.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Si veda a questo proposito la citazione di Cartier-Bresson nell'articolo già menzionato di Nancy Newhall, *Controversy and the Creative Concepts*, in "Aperture", vol. 2, n. 2, 1953, pag. 6.

<sup>20</sup> Tra le innumerevoli testimonianze della Parigi dei primi anni Trenta, è particolarmente significativa, per la prossimità con l'ambiente frequentato da Romeo Martinez, quella di Irme Schaber, *Gerda Tardo. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Editions du Rocher, Paris, 2006.

è firmato da Gisèle Freund, reporter di Magnum, della quale si menziona la tesi di dottorato discussa all'Università di Parigi su *La fotografia in Francia nel 19. secolo*, un "saggio di sociologia ed estetica unico nel suo genere"<sup>21</sup>. Nel testo Freund pone particolare accento sull'elemento della scelta del fotografo:

« Una fotografia non può andare aldilà dell'intenzione di colui che l'ha fatta. Io decido il momento preciso in cui l'otturatore deve essere schiacciato. Io scelgo l'angolo esatto con cui la scena sarà vista. Su venti fotografi che si trovino là dove io sto mettendo a fuoco, ognuno vedrà un'immagine diversa. L'emotività di ogni individuo traduce lo stesso soggetto in venti maniere differenti. In ultima analisi, il valore intrinseco alla fotografia dipende dalla capacità del fotografo di selezionare tra una quantità di dettagli impressionanti e confusi, quelli che saranno i più significativi.»<sup>22</sup>

Trapela di nuovo con forza il desiderio di assunzione di responsabilità da parte del fotografo, che deve rispondere del proprio lavoro con consapevolezza, difendendo la propria scelta tra l'infinità delle scelte possibili.

Anche Gisèle Freund, come già aveva fatto Fulvio Roiter, sottolinea che per un fotografo la tecnica non è il dato essenziale, ma che è importante imparare a « vedere ». Ed. Van der Elksen, nel numero del mese precedente, aveva parlato di « fotografi ciechi ».<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Gisèle Freund, *Artiste...Artisan...?*, in "Camera", 33. Anno, n.2, febbraio 1954, pag. 50.

"J'appelle artiste celui qui crée des formes, et artisan celui qui les reproduit, quel que soit l'agrément – ou l'imposture – de son artisanat », a dit André Malraux dans sa « Psychologie de l'Art » Un photographe peut dominer toutes les ficelles de son métier, et être capable de produire une photographie techniquement parfaite. Mais il n'est qu'un artisan, si son œuvre peut se substituer à celle d'un autre photographe, aussi bon technicien que lui. Comme toute œuvre d'art, une photographie témoigne d'un souci créateur lorsqu'elle exprime quelque chose d'unique, si bien qu'il est impossible de la confondre avec le travail d'un autre. La plupart des photographes, et je suis de ceux-là, sont tourmentés par le désir de la perfection et pensent très humblement qu'ils ne l'atteindront jamais. Pourtant, si une de leurs images frappe l'imagination et demeure dans les mémoires, ils sont heureux. L'œil humain, quand il embrasse une scène, absorbe une myriade de détails: la porte ouverte, la rayon de soleil au-dessus d'une embrasure, le dessin du pavé fissuré, les gens assis sur la terrasse d'un café, les flâneurs qui passent. Mais l'œil de la caméra sélectionne ; là réside son pouvoir quand on l'utilise avec intelligence. S'il est braqué sur le dessin du pavé fissuré, l'appareil ne s'égare pas en direction de l'enfant qui joue de l'autre côté de la rue. L'objectif doit choisir entre la voûte du ciel et le pavé, le visage tendu du passant et l'horizon fluide. La caméra capte la réalité isolée d'une fraction de seconde. Le présent immédiat prend une valeur symbolique qui réveille chez l'observateur – si la photographie a une signification – une suite sans fin d'associations d'idées et d'émotions. Une photographie ne peut pas aller au-delà de l'intention de celui qui l'a prise. Je suis celui qui décide du moment précis où le bouton doit être pressé. Je choisis l'angle exact sous lequel la scène sera vue. Sur vingt photographes se trouvant là où je suis quand je fais la mise au point, chacun verra une autre image. Le caractère émotionnel de chaque individu traduit le même sujet de vingt façons différentes. En dernière analyse, la valeur intrinsèque de la photographie dépend de la capacité du photographe à sélectionner parmi un amas de détails impressionnants et confus, ceux qui seront les plus significatifs. Le travail de création est le fruit d'une longue patience. Le peintre, pour réaliser un chef-d'œuvre, doit être maître de sa palette ; le poète doit s'initier aux secrets du langage et du rythme avant de s'aventurer à faire un sonnet. Le musicien doit posséder le contrepoint s'il veut composer une symphonie. Mais pour le photographe, la connaissance technique est peu de choses ; avant tout il doit apprendre à voir. Son plus grand souci doit être: recréer l'univers qui l'entoure à travers ses propres sentiments. »

<sup>22</sup> Gisèle Freund, cit.

<sup>23</sup> Dorothea Lange e Daniel Dixon scrivevano sul secondo numero di « Aperture » del 1952, a pagina 6: « ...the day is gone when the photographer could find in exploration of his equipment the expression he



«Il lavoro di creazione è il frutto di grande pazienza. Il pittore, per realizzare un capolavoro, deve essere padrone della tavolozza ; il poeta deve iniziarsi ai segreti della lingua e del ritmo prima di avventurarsi a comporre un sonetto. Il musicista deve conoscere il contrappunto se vuole comporre una sinfonia. Ma per il fotografo, la conoscenza tecnica è poca cosa ; prima di tutto deve imparare a *vedere*. La sua preoccupazione maggiore deve essere : ricreare l'universo che lo circonda attraverso i propri sentimenti. »<sup>24</sup>

Nel 1953 è uscito per le edizioni svizzere Ides et Calendes un libro fotografico di Gisèle Freund intitolato *Mexique Précolombien*, con un testo di Paul Rivet, fondatore del Musée de l'Homme di Parigi, che accompagna le sue fotografie dei tesori archeologici esposti a Parigi nel 1952 e di alcuni luoghi storici ripresi quando abitava in Messico.<sup>25</sup>

Romeo Martinez è particolarmente attento a recensire sulle pagine di « Camera » i nuovi libri fotografici dati alle stampe, con i quali intrattiene una sorta di dialogo, cercando di richiamare sulla rivista gli stessi autori, con l'obiettivo di dare al pubblico una conoscenza più approfondita del loro lavoro. Nel 1954 esce per la Guilde du Livre di Losanna il volume di Fulvio Roiter *Venise à fleur d'eau*.

Si è spesso parlato della fotografia nel suo rapporto alla pittura, soprattutto nei suoi primi decenni di esistenza, come di un supporto per l'artista nel ridurre i tempi di posa, ma è singolare che anche il destino dei dipinti sia un destino fotografico. E proprio questo è il tema dell'articolo intitolato *Filmer les tableaux* di Paul Haesaerts<sup>26</sup>, che illustra i problemi di natura estetica e tecnica incontrati nella

---

sought. Settled to a different pace, technical advance has permitted the photographer to catch up. The ranges of technique have been largely conquered ; and that exploration ended, the photographer must seek another. » E continuano : « Ours is a time of the machine, and ours is a need to know that the machine can be put to creative human effort. If it is not, the machine can destroy us. It is within the power of the photographer to help prohibit this destruction, and help make the machine an agent more of good than of evil. Though not a poet, nor a painter, nor a composer, he is yet an artist, and as an artist undertakes not only risks but responsibility. [...] For in his natural zeal to master his craft, [the photographer] has too long relied upon the technical to engage his energies. Now the technical has relaxed its challenge, he is often left with the feeling that there is nowhere to go. He is lost ; he is confused ; he is bewildered. Accustomed to discovery, now suddenly he is obliged to interpret. »

<sup>24</sup> Dall'articolo di Gisèle Freund, già riportato integralmente in nota.

<sup>25</sup> Per un approfondimento sull'opera di Gisèle Freund si vedano: Gisèle Freund, Paul Rivet, *Mexique Précolombien*, Editions Ides et Calendes, Neuchatel-Paris, 1954; Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino, 1976; Gisèle Freund, *Il mondo e il mio obiettivo*, La Tartaruga, Milano, 1984; Gisèle Freund, *Gisèle Freund: Portraits von Schriftstellern und Künstlern*, Shirmer/Mosel, Monaco, 1989; Gisèle Freund, *Catalogue de l'oeuvre photographique Gisèle Freund*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1991.

<sup>26</sup> Paul Haesaerts, *Filmer les tableaux*, in « Camera », 33. Anno, n. 2, febbraio 1954, pagg. 61 e 84-85. « Faut-il dire que ramener le tableau aux deux dimensions de son support matériel est mensonger? Que tenter de le faire est une trahison ? Le travail créateur du peintre consiste précisément à user des nombreux artifices de l'art pour faire mentir cette pauvre réalité initiale. La profondeur spatiale, celle que dit la perspective linéaire ou atmosphérique, est manifeste chez les anciens (voyez Van Eyck) comme chez les modernes (voyez Dufy ou De Chirico). Mais il ne s'agit là que d'une première profondeur. Au-delà ou en marge d'elle, ou même sans elle, il y a, il doit y avoir dans l'œuvre peinte *profondeur* spirituelle, *espace*

---

moral, *étendue* de pensée. Filmer le tableau ce n'est pas filmer sa surface c'est, par la caméra, explorer un espace mental, entrer dans un gouffre. Et cette opération exige un appareillage compliqué. Qu'il s'agisse de filmer l'aspect d'une surface ou les profondeurs d'une méditation, le problème technique est autre. Cependant il importe que la technique soit esclave, esclave soumise, consentante. Pour être cette parfaite servante, il faut qu'avant tout elle connaisse, comprenne, aime son maître qui est, ici, l'esprit d'un art perçu, repensé, interprété par un premier analyste, le réalisateur. Au mieux avec plus de possibilités techniques. Non afin d'en faire étalage (la virtuosité étalée distraît ou énerve), mais afin de pouvoir en user en les adaptant si bien à la pensée qu'elles se font oublier. Chaque manœuvre technique, chaque geste de la caméra, chaque truquage, s'il ne correspondent pas à une nécessité, à une intention ou à une nuance de la pensée desservent l'œuvre et la rapetissent plutôt qu'elles ne la réalisent. Hélas, la grammaire du film sur l'art n'est pas d'une extrême richesse et l'imagination du réalisateur n'en mène pas large entre des conceptions esthétiques subtiles et un langage cinématographique limité. Un judicieux emploi des possibilités offertes suffit toutefois pour entrer dans l'intimité d'un art, l'évoquer, la définir. La promenade le long de l'œuvre et la pénétration dans l'œuvre sont les deux mouvements primordiaux que nous pouvons demander à la caméra. Ces mouvements peuvent être d'une variété infinie. Le *panoramique* sera horizontal, vertical, en diagonale, incurvé.. Le *Travelling* sera « avant », « arrière », incliné, en spirale, les deux mouvements peuvent se combiner de cent, de mille façons. Ainsi faisant, la caméra fait ce qu'a fait avant elle le créateur de l'œuvre en la découvrant dans son ensemble et partie par partie, en allant en pensée des avant-plans aux arrière-plans, de gauche à droite, de bas en haut. Et elle fait aussi ce que font les spectateurs des musées et des expositions ; s'éloigner et se rapprocher des œuvres, pencher la tête, regarder de biais, arrêter leurs regards à tel ou à tel endroit précis du tableau. Au réalisateur à veiller que chaque image de détail ou d'ensemble (même lorsque la caméra se déplace) ait un cadrage heureux. Libre à lui de fixer l'image lorsqu'un cadrage lui paraît particulièrement réussi et révélateur de l'œuvre. Il a été dit que le morcellement du tableau, son analyse partie par partie était abusive et à proscrire, le peintre ayant conçu son sujet en totalité et ayant fixé une fois pour toutes sa composition générale. Nous pouvons, nous devons répondre à cela que si la composition générale est en effet essentielle, il existe dans la plupart des peintures, surtout dans les meilleures, une incontestable composition parcellaire qui fait qu'un même tableau (voir Brueghel, Tintoret et aussi les miniatures persanes, les vitraux romans) en contient quantité d'autres. La reproduction par fragments, devenue courante dans les livres, dans les revues, nous l'apprend tous les jours. Les schémas se traçant suivant les procédés du dessin animé constituent un moyen éloquent pour souligner une composition ou préciser la structure d'un style. Les variations d'éclairage (dont la lumière frissante), les juxtapositions d'images fixes ou en mouvement, les diverses divisions de l'écran, les rotations, les caches, les surimpressions, sans compter la narration qui se sert de personnages peints comme le film de fiction se sert des acteurs, sont parmi tant d'autres procédés ou truquages autour de moyens pour créer des ambiances, rappeler les similitudes ou des oppositions, exposer une thèse, suivre le fil d'une création. Tous sont légitimes, à condition d'en user avec une certaine réserve, réserve qui est la marque du respect porté à l'œuvre. Devant la réalisation des truquages, des allées et venues sur le tableau, le technicien se trouvera souvent désarmé et arrêté. Il peut adopter diverses méthodes : filmer directement le tableau ou filmer un document reproduisant le tableau en grandes dimensions ; faire se mouvoir l'appareil de prise de vue ou faire se mouvoir le tableau (reproduit ou réel). Parfois le tableau est peu accessible. Il est souvent introuvable. Parfois il est impossible de l'éclairer et impossible de le reproduire. Très souvent il faut renoncer à installer l'appareillage nécessaire aux mouvements désirés par le scénario. Dans le cas de petits tableaux ou documents à filmer, l'on pourrait imaginer un chevalet spécial à graduation et suffisamment stable pour éviter toute vibration, tandis qu'il permettrait des déplacements divers, verticaux, horizontaux, d'avant en arrière et vice versa. A ma connaissance, un tel instrument qui, dans bien des cas, serait fort utile, n'a jamais été construit. Par contre, il existe de nombreuses tables mobiles et graduées (dont certaines très perfectionnées) sur lesquelles le document ou le tableau peuvent être posés à plat. On opère en manoeuvrant à la fois la table et la caméra qui, elle, se trouve suspendue dans une glissière à contrepois permettant un déplacement vertical aisé. Le grand problème technique est de parvenir à obtenir, dans les divers cas, des mouvements de caméra souples et agréables à l'œil. Le problème est d'autant plus ardu que la moindre gaucherie dans le mouvement est immédiatement perceptible à l'écran quand l'objet photographié, comme c'est ici le cas, est lui-même inerte. Lorsque l'objet photographié bouge (que ce soit par exemple un acteur, une auto) l'œil est attiré par le mouvement de l'objet et les allées et venues de la caméra passent inaperçues. Fréquemment des problèmes d'éclairage entravent les mouvements compliqués imposés à la caméra et aux tableaux. A choisir, les déplacements doivent être sacrifiés aux exigences de la lumière car c'est d'elle que dépendent la qualité photographique et la beauté de la couleur, élément évidemment essentiel lorsqu'il s'agit de tableaux. Mais plus on va et moins on a de certitude concernant la vraie couleur d'un tableau. Quand le tableau a-t-il sa couleur propre ? Est-ce à l'aube, en plein midi, au crépuscule ou la nuit ? Dans la lumière rose du matin, jaune du plein jour, bleue du soir ? Est-ce quand le tableau a été verni (d'un verni jaune, brun ou vert), quand il est couvert de poussière ou quand il est nettoyé, déverni, retouché ? Lorsque le tableau est soumis à la lumière violente qui permettra d'impressionner la pellicule couleur, ceux qui le connaissent bien (collectionneur, conservateur, gardien) ne manquent jamais de dire qu'ils n'ont jamais pu le voir aussi bien et que c'est un autre tableau. Mais où est le vrai tableau ? Lorsqu'il est éclairé par la lumière tamisée du jour ou lorsqu'il est soumis à l'intense lumière de nos projecteurs ? En fait, il n'y pas un tableau immuable, mais toute une gamme d'humeurs d'un même tableau. Pour le réalisateur, pour l'opérateur, pour le technicien de laboratoire, quel parti prendre ? Comment ne pas trahir l'œuvre, comment sauvegarder l'unité coloristique du film ? Notons-le : les désaccords, les sauts de couleur d'un tableau à l'autre sont de beaucoup plus visibles dans le film que dans un musée ou une exposition et même que dans un livre contenant des reproductions. A la cimaise comme dans l'ouvrage d'art, les tableaux sont isolés par les distances d'une œuvre à l'autre, par les cadres, par les marges de la publication. Ici, les variations dues à la quantité de vernis ou de poussière, à l'usure, aux altérations chimiques et autres ne s'aperçoivent que si l'on y porte une attention spéciale. La juxtaposition et la succession immédiate des mêmes tableaux à l'écran rendent ces variations directement perceptibles et choquantes. Que faire ? Il n'est qu'un remède: tricher. Tricher pour plus de vérité. Car il y a une vérité majeure à sauver : l'atmosphère coloristique (qui est aussi un des aspects de l'atmosphère spirituelle) recherchée par le peintre. Comment la connaître ? Elle ne se dégage que de la connaissance de l'ensemble de la production d'un artiste, d'une école ou d'une époque. Il est plus important de la reproduire que de reproduire fidèlement l'état matériel et passager de chaque tableau en particulier. Pour la retrouver, un travail subtil est à mener à partir de la prise de vue, en sollicitant la *couleur de la lumière*, en choisissant judicieusement la nature de la pellicule, en essayant des émulsions (une même émulsion est indispensable

lavorazione dei film *Un siècle d'or – l'Art des primitifs flamands e De Renoir a Picasso*.

Si rivela al lettore una straordinaria complessità, che si articola in scelte stilistiche che l'autore deve compiere e Hasaerts contribuisce a illustrarne le implicazioni. Mette in luce l'incredibile numero di conseguenze che il semplice dato tecnico esercita sulla definizione dello stile e la continua necessità per l'autore di effettuare delle scelte. Il problema tecnico interpreta qui in maniera evidente delle istanze estetiche e filosofiche, che hanno a che vedere con la percezione, in questo caso delle opere d'arte, e nello specifico i dipinti<sup>27</sup>. Un riferimento chiaro è al volume di André Malraux pubblicato nel 1947, *Il Museo Immaginario*, la cui importanza emerge anche nelle parole del direttore della rivista francese di fotografia « Photo Monde », Paul Sonthonnax, che, alla fine del 1953, aveva pubblicato un volume intitolato *La photographie cette inconnue...*<sup>28</sup> :

« Ne mentionnons que pour mémoire, à propos des beaux-arts les recherches, analyses et expertises des œuvres au moyen de la photographie. Le grand public connaît mieux un autre aspect, celui du « musée imaginaire », non seulement réunion d'images des œuvres, mais aussi découverte des œuvres par isolement de certains de leurs détails. Il y a une véritable re-découverte des chefs-d'œuvres à entreprendre par la photo isolant des fragments. »<sup>29</sup> Al fotografo si presentano dei problemi simili a quelli dell'editor di fotografie, che, come scrive Haesaerts, hanno a che vedere con il tradimento.

In questo numero vengono pubblicate le fotografie dello svizzero Paul Huf, accompagnate da una nota biografica sintetica e dai riferimenti alla sua carriera professionale, consacrata alla fotografia pubblicitaria e all'illustrazione.<sup>30</sup>

---

tout au moins par groupe d'œuvres). En surveillant à l'échelle la densité et le rapport entre couleurs de base, en ayant recours à des filtres très légèrement colorés. Ce n'est là, évidemment, qu'un des moyens de parvenir à l'atmosphère supposée de l'art étudiée. Il en est d'autres (combien importants) depuis l'esprit du scénario et les idées dites ou suggérées jusqu'au timbre des voix et au genre de diction, au choix et à l'intensité de la musique, à la longueur et au contenu des silences. Mais même chacun de ces éléments étant techniquement parfait et en harmonie avec l'œuvre à présenter, le film pourrait ne pas être expressif de l'œuvre présentée. Il lui faut un style qui le domine et ce style ne peut être que celui-là même qui fait la valeur particulière de l'art qu'il présente. Alors seulement, le film, ayant adopté lui-même le style de son sujet, sera intimement unifié et présentera cette plénitude qui satisfait notre sentiment esthétique et qui répond à notre besoin foncier d'harmonie."

<sup>27</sup> Si veda a questo proposito Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures. 1896, 1897, 1915*, L'Harmattan, Paris, 2008.

<sup>28</sup> Paul Sonthonnax, *La photographie cette inconnue...*, Photos et Documents, Paris, 1953. La copia appartenente alla biblioteca privata di Martinez reca timbro della redazione di "Camera" e una data, il 25 febbraio 1954.

<sup>29</sup> Paul Sonthonnax, cit., pag. 21.

<sup>30</sup> Paul Huf, in "Camera", 33. Anno, n.2, febbraio 1954, pag. 63: « Paul Huf est né le 14 mars 1924 et a débuté dans la profession en 1943. A cette époque, il opérait surtout dans le portrait, la mode et la photo de

Si intravede nuovamente il tentativo che Martinez intraprende di illustrare nella maniera più completa la ricchezza dell'utilizzo pratico della fotografia. Partendo da un dato di qualità delle immagini scelte per la pubblicazione, non intende creare una gerarchia tra i generi fotografici, ma seguire la creatività visiva laddove essa trova lo spazio per rivelarsi. Attraverso la rivista « Camera » egli lavora allo sviluppo di uno spazio nel quale i fotografi possano trovare delle opportunità. Crea nuove associazioni tra l'immagine e la realtà o illustra quelle già esistenti, avendo cura di mettere il fotografo nella condizione di essere rispettato per il proprio lavoro.

Romeo Martinez firma il testo per le immagini industriali di Pierre Belzeaux<sup>31</sup> stampate in maniera superba e prosegue la riflessione esplicitando il suo rifiuto per il complesso del « genere minore ».

*« La photographie mène aussi loin que le talent de son auteur et les nécessités de ses utilisateurs le consentent, et le professionnel à la recherche de son support matériel, au placement de son travail, en sait quelque chose. La photo statique, pictorialiste s'écoule mal. Qu'à cela ne tienne, Pierre Belzeaux tâte du reportage, et une partie de ses photos exposées au Salon National de Paris lui assurent une certaine notoriété. Un voyage aux U.S.A. devait modifier dans une grande mesure sa vision photographique ; il découvre le pouvoir de l'élément choc et la valeur du graphisme architectural.*

*Il retient la leçon et l'assimile à ses propres facultés d'expression. Le hasard des tâches et les nécessités de l'Agence Rapho qui place sa production l'acheminent vers le reportage industriel. Belzeaux a ainsi l'occasion d'appliquer ses récents acquis à un genre d'exercice qui, a priori, ne l'excitait guère. Il devait en revenir car sa sensibilité ne tardait pas à lui faire pénétrer la plastique de l'appareil industriel moderne et le jeu de ses formes. Il n'en fallait pas plus pour que, libéré du « complexe du genre mineur » - ce préjugé si commun aux jeunes photographes de notre temps - il approche le sujet avec la spontanéité, la vivacité et l'acuité visuelle,*

---

théâtre. Après un séjour à Paris, en 1947, où il fait du reportage, il s'exerce à l'illustration de livres et à la publicité. Membre de la D.G.K. qui groupe les meilleurs praticiens des arts appliqués, dont une dizaine de photographes de valeur, Paul Huf se livre actuellement à la photographie publicitaire et à l'illustration. »

<sup>15</sup> Pierre Belzeaux, dalla descrizione di Romeo Martinez sulle pagine di "Camera", 33. Anno, n.2, febbraio 1954, pag. 66: "Pierre Belzeaux est né le 2 novembre 1922 à Paris. Sa première photo remonte à 1946, et le facile effet de nuages réalisé avec un morceau de verre ordinaire rouge devant l'objectif d'un Bessa pliant est à l'origine de sa passion pour la photographie. - Un enthousiasme se nourrit indifféremment d'insouciance facilité ou du désir de perfection. Question de tempérament ! Quoi qu'il en soit, notre néophyte s'inscrit au cours de la Société Française de la Photographie, et pendant deux ans, de 1948 à 1950, il acquiert consciencieusement les éléments esthétiques et techniques indispensables à tout bon praticien. »

*qui sont les données sensibles essentielles de l'interprétation photographique. C'est cette œuvre qui reflète fidèlement l'originalité de son inspiration et son don optique ; n'en déplaise à P. Belzeaux, cela est plus que du savoir-faire, c'est presque du style. »*<sup>32</sup>

Martinez coglie l'occasione per ribadire dei concetti a suo modo di vedere fondamentali per l'evoluzione del linguaggio e della cultura fotografica. Egli rifiuta l'idea di un'arte distinta dall'arte applicata, i generi « minori » in fotografia non devono esistere, l'immagine trova la sua legittimazione come parte di un percorso del fotografo per il raggiungimento del proprio stile personale, di una visione matura, trovata dopo necessari tentativi in diverse direzioni.

Non manca inoltre di sottolineare che la notorietà al lavoro di Belzeaux è arrivata dopo aver esposto al Salon National de Paris. Inizia ad assumere una grande importanza il tema delle esposizioni, che rappresentano delle vetrine per i fotografi, un dispositivo per diffondere la loro opera e per attribuire ad essa una legittimazione museale.<sup>33</sup>

In questo stesso mese di febbraio Martinez riceve una lettera di Edward Steichen in cui lo prega di dare diffusione al progetto intrapreso dal Museum of Modern Art di New York, del quale dirige il Dipartimento di Fotografia, di una grande esposizione che si terrà l'anno successivo, per la quale si invitano i fotografi di tutto il mondo a inviare dei materiali.<sup>34</sup>

L'ultima pagina di « Camera », riservata alle informazioni della FIAP, dà notizia della nascita della Federazione della Fotografia Indiana.

Per le scelte editoriali di questo numero di febbraio, Martinez riceve i complimenti da parte di Otto Steinert, direttore della Scuola Professionale delle Arti e Mestieri di Saarbruecken in Germania. Otto Steinert è una figura conosciuta in Europa, non solo come pedagogo, ma anche come fotografo e organizzatore di eventi espositivi celebri come le mostre *Subjektive Fotografie*. Il numero di marzo dedica un articolo all'attività dell'istituto che dirige.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Romeo E. Martinez, *Pierre Belzeaux*, in "Camera", 33. Anno, n.2, febbraio 1954, pag. 66.

<sup>33</sup> Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.

<sup>34</sup> Lettera inviata da Edward Steichen a Romeo Martinez nel febbraio 1954.

<sup>35</sup> Seguono alcuni riferimenti bibliografici sull'opera di Otto Steinert, *Subjektive Fotografie: ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bonn, 1952; Otto Steinert, Josef Adolf Schmoll, *Subjective Fotografie, 2.: ein Bildband moderner Fotografie*, Auer, Monaco, 1955; Otto Steinert, Robert Knodt, Ute Eskildsen, *Sammlung Otto Steinert. Fotografien : fotografische Sammlung im Museum Folkwang*, catalogo della

La copertina di questo numero è una fotografia a colori di Ernst Haas di Magnum. Guidato dall'idea di formalizzare il percorso, ancora poco definito, che un fotografo può seguire, dalle prime esperienze scolastiche al professionismo, Martinez dedica spazio alle scuole che hanno inserito la fotografia nei programmi di insegnamento. Un esempio importante, anche per i richiami alle esperienze celebrate del Bauhaus, è appunto la Scuola Professionale delle Arti e Mestieri di Saarbruecken, diretta da Otto Steinert. Egli stesso presenta l'attività e la missione dell'istituto, che intende riformare la struttura di un "mondo tecnico senza equilibrio, trovando lo stile della nostra epoca, nell'unità della tecnica, dei mestieri e delle arti."<sup>36</sup>

Dopo le nozioni fondamentali sul mestiere e la tecnica fotografica, la scuola prevede un'istruzione formale degli allievi. Acquisita una "calligrafia individuale" lo studente è chiamato a dedicarsi alla creazione: "Questa fotografia, dalla quale pretendiamo un'espressione personale, spirituale e formale di potenza creatrice, la definiamo "fotografia soggettiva"."<sup>37</sup>

Ad agosto Otto Steinert spedisce a Martinez i materiali relativi alla nuova mostra *Subjektive Fotografie*<sup>38</sup>. Nell'opuscolo di presentazione della seconda edizione, si

---

mostra, Essen, 1981; Otto Steinert, *Otto Steinert, les formes parisiennes*, Steidl, Göttingen, 2008. Catalogo della mostra tenutasi al Museum Folkwang di Essen da aprile a luglio 2008.

<sup>36</sup>Otto Steinert, *La section photographique de l'Ecole professionnelle d'arts et metiers, Sarrebruck*, in « Camera », 33. Anno, n.3, marzo 1954, pagg. 98 e 121. « Chaque jeune génération se voit en face de la nécessité de se faire une existence. Aussi des hommes de notre temps ont-ils entrepris, avec audace et courage, de réformer la structure de notre monde technique déséquilibré, de chercher le style de notre époque, dans l'unité de la technique, des métiers et des arts. L'Ecole des arts et métiers de Sarrebruck est basée sur les idées qui animèrent les corporations européennes (Werkbuende) et sur l'initiative d'hommes aux idées créatrices, ils ont formé leur propre « Bauhaus ». Au sein de douze différentes sections et ateliers, la section photographique est en contact vivant et fertile avec les autres ateliers. L'enseignement y commence par les notions fondamentales de la photographie, la partie métier et technique y occupant une large place. Elle a pour but d'amener les élèves à la maîtrise de la reproduction photographique, dans tous les genres de photographie commerciale et du reportage photographique objectif. Nous apprécions ici le maniement sobre de la caméra, l'honnête travail manuel et technique. On procède parallèlement à l'instruction formelle des élèves. Dans l'enseignement artistique sont traités les moyens élémentaires de l'image, lumière, couleur, sujet, ligne, surface, corps, espace. Au cours de l'enseignement successif, ces moyens se fondent dans la composition et le développement de la calligraphie individuelle, propre à chaque élève, et une grande importance est donnée à leur application au sujet.

Peu à peu, l'entendement artistique et la pratique technique s'approfondissant, le jeune photographe est amené à exécuter un travail de sa propre création. Cette photographie, de laquelle nous exigeons une expression personnelle, spirituelle et formelle de puissance créatrice, nous la définissons photographie subjective. En elle s'expriment les facultés toutes individuelles du photographe. En se servant de techniques photographiques expérimentales, telle que gaufrage, repoussage, solarisation positive et négative, photogramme et luminogramme, photo-montage et montage à la copie, ces résultats trouvent leur application dans la photographie commerciale, dans l'affiche, le prospectus, la présentation d'une exposition, etc. De même, dans le journalisme photographique, nous nous efforçons d'atteindre une formation qui dépasse celle du simple reportage, l'être humain et sa conception psychologique devant constituer le centre d'intérêt.

En plus de cet enseignement pour ainsi dire interne, nos élèves ont l'occasion d'entendre des conférences de spécialistes bien connues, venant du dehors, et d'apprendre à connaître les oeuvres originales des plus grands photographes internationaux, ainsi que des grands pionniers de la photographie moderne. L'ensemble de cet enseignement et de ces possibilités veut se guider des jeunes, doués de talent et d'imagination, à trouver et à affermir leur voie et leur propre expression artistique.»

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> L'informazione è riportata in una lettera inviata da Otto Steinert a Romeo Martinez il 19 agosto 1954.

riprende il paragrafo del catalogo dell'esposizione del 1951<sup>39</sup> per illustrare gli obiettivi della rassegna confermandone gli intenti:

"L'esposizione è all'insegna della Fotografia Soggettiva, formula che esprime, accentuandolo ulteriormente, il fattore personale nell'atto creatore del fotografo – in opposizione alla fotografia "applicata", utilitaria o documentaria. Questa esposizione è dunque essenzialmente incentrata sulla fotografia che rappresenta una creazione originale, tanto nella forma quanto nel fondo. Le immagini abituali, le "foto d'arte", la cui "bellezza" riposa principalmente sugli effetti del mondo concreto, vengono meno per cedere il posto a esperienze e soluzioni nuove. L'audacia nel campo dell'ottica è sempre impopolare. Ma solo una fotografia impegnata sulla via della sperimentazione potrà far scoprire tutti i mezzi in grado di formare la nostra esperienza visuale in fotografia. La nozione di Fotografia Soggettiva abbraccia tutto l'ambito della creazione fotografica personale, dal fotogramma astratto fino al reportage che parte dall'analisi psicologica per arrivare all'immagine."

Segue poi una parte nuova, in cui Otto Steinert lamenta l'abbassamento del livello artistico e l'assenza di stile, dovute all'eccessiva facilità con la quale tutti possono avvicinarsi alla fotografia.

"Questa esposizione si propone di mostrare inoltre che da tre anni a questa parte, da quando abbiamo imposto la nozione di Fotografia Soggettiva, il grande pubblico e gli ambienti internazionali della fotografia hanno imparato a fare la distinzione tra la semplice Fotografia d'uso corrente e la Fotografia Soggettiva con pretese artistiche; la situazione si è sensibilmente chiarita."

Otto Steinert oppone nel 1951 la fotografia "applicata", utilitaria e documentaria alla fotografia soggettiva, l'unica in grado di esprimere, secondo le sue parole, una creazione originale, la quale può abbracciare "dal fotogramma astratto fino al reportage". Il testo aggiunto per l'edizione del 1954 continua a contrapporre le categorie di "Fotografia Soggettiva" e "fotografia di uso corrente".<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> A questo argomento Italo Zannier dedica un capitolo nel suo volume *L'occhio della fotografia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988, pagg. 307-313.

<sup>40</sup> A questo proposito si era espressa qualche perplessità in una recensione apparsa su *Aperture* nel 1953, sebbene si finisse per riconoscere alla rassegna "Subjektive Fotografie" di aver tentato il superamento di un'opposizione tra due categorie critiche e stilistiche - quelle di "sperimentale"<sup>40</sup> e "documentario", di "experimental" e "straight". "Aperture", n. 4, 1953, pag. 39-40, recensione di Subjektive Fotografie, 1951: "These people have recognized and emphasized the subjective element in photography and have set about to investigate what it really means. Because of this tentative, searching aspect, and because they have to do with objectifying the poetic intangibles, which is asking the maximum of any medium, I am apt to treat the illustrations gently. Nevertheless we are in the realm where a man's best may not be good enough. The

Nelle parole di Steinert si legge un disagio che nasce dal numero sempre maggiore di persone che si dedicano alla fotografia. Vede forse nella crescente facilità dell'uso degli apparecchi fotografici un rischio per l'espressione del linguaggio fotografico. Non sembra riconoscere dignità creativa autentica al lavoro su commissione dei fotografi professionisti. Steinert supera l'opposizione tra fotografia sperimentale e fotografia documentaria, introducendo un'altra opposizione, tra "Fotografia Soggettiva" e "Fotografia di uso corrente".<sup>41</sup>

L'impegno di Martinez è di natura diversa, il suo sforzo è volto a lasciare emergere tutto il potenziale creativo contenuto nella fotografia, senza fare distinzione tra fotografia "artistica" e fotografia applicata. Nel numero del mese precedente, riferito all'opera di Pierre Belzeaux, aveva scritto che "la fotografia conduce lontano quanto lo permettono il talento del suo autore e le necessità dei suoi utilizzatori, e il professionista alla ricerca di supporto materiale, del piazzamento del suo lavoro, ne sa qualcosa". La spontaneità, la vivacità e una visione acuta sono i requisiti essenziali per l'interpretazione fotografica, secondo Martinez. Egli parla di originalità e di qualità ottiche per definire uno stile fotografico, che si è ormai emancipato dal complesso del "genere minore" e può esprimersi liberamente nell'esercizio di una professione fotografica che si articola in maniera sempre più ricca.

L'articolo successivo è dedicato al lavoro del fotografo viennese Erich Lessing, membro di Magnum dal 1950, del quale vengono offerte al lettore una breve nota biografica e una citazione:

*"Pour moi, la photographie n'a de sens que si elle exprime quelque chose de précis, qu'elle raconte une histoire. Je ne suis pas pour l'image détachée, mais pour le*

---

definitions for Subjective Photography are definitely worth study and serious consideration; and are so because the usual line drawn between "straight" and "experimental" photography is superseded by the idea of "selection". The idea of the photographer's personal choice is made the basis of setting off subjective photography from photojournalism and documentation. In so doing Subjective Photography includes both the analytical seeing of the "straight" photographers and the organizational seeing of the photographers who make solarizations, diapositives, photograms and other non-objective uses of the medium. The usual "straight" versus "experimental" is a positive enough distinction, but the distinction based on "selection" may be more fertile. It can, for one thing, group all the photographers investigating the medium's capacity to communicate the intangibles of inner growth. Man is rarely so solitary that he does not seek out a family of minds even if he has to look world-wide and across time to find it. Thus the advent of SUBJECTIVE PHOTOGRAPHY is meat, potatoes, and a boilermaker to those born to investigate the spirit." Uno studio molto puntuale sul concetto di fotografia documentaria, in cui si analizzano gli utilizzi di questo termine a partire dai primi anni del Novecento, in Europa e negli Stati Uniti, è oggetto del volume di Olivier Lugon, cit., tradotto in italiano, *Lo stile documentario in fotografia da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano, 2008.

<sup>41</sup> Susan Sontag, cit. pag. 112: "La storia della fotografia è punteggiata da una serie di controversie dualistiche - per esempio tra stampa diretta e stampa ritoccata, tra fotografia pittorica e fotografia documentaria - ognuna delle quali è una forma diversa del dibattito sul rapporto tra fotografia e arte: quanto vi si può avvicinare senza rinunciare alla propria aspirazione a un'illimitata acquisizione visiva. Da qualche tempo, si sostiene comunemente che tutte le controversie siano ormai fuori moda, e questo farebbe pensare che la disputa sia stata appianata. Ma è improbabile che cessi mai del tutto la difesa della fotografia come arte."



*reportage composé d'images reliées entre elles et qui se suivent pour expliquer l'événement reporté. Je m'intéresse surtout aux événements politiques susceptibles d'être retenus et interprétés en photographie. Par événement politique je n'entends naturellement pas la politique du jour, mais tous ces événements qui reflètent la lutte quotidienne de l'homme aux prises avec l'existence. C'est pourquoi ma photographie n'est pas un but artistique absolu, mais un moyen technique d'expression, pour documenter l'époque dans laquelle je vis. Je suis, du reste, fort curieux, et je tiens à être de la partie dans une époque aussi mouvementée que la nôtre. »*

Con le immagini di Lessing, si ritorna alla fotografia che si occupa della lotta quotidiana per l'esistenza, in una logica di impegno che anima il reportage. L'autore inoltre precisa che per lui la fotografia non rappresenta un fine artistico in sé, ma un mezzo tecnico di espressione per documentare la realtà. Fa inoltre riferimento a un reportage che si compone di immagini tra loro legate da un filo conduttore per spiegare l'evento nel suo sviluppo nel tempo. Nel numero successivo della rivista, Henri Cartier-Bresson illustrerà invece l'idea dell'« istante di verità ».

Un articolo su *Quattro fotografi amatori tedeschi* e la pubblicazione delle loro fotografie, presenti a Photokina, introduce la nuova edizione della fiera, di cui si dà una breve descrizione. Il numero successivo del mese di aprile sarà un'Edizione Speciale pensata per la fiera di Colonia. La redazione di « Camera » parla della vigorosa rinascita della fotografia in Germania, interpretata da questa rassegna dalla grande risonanza in Europa. « Tutti i grandi nomi della fotografia si danno appuntamento : le autorità in materia, i direttori delle grandi fabbriche fotografiche, fotografi di fama e scrittori specializzati. »<sup>42</sup> Si parla del concorso anonimo per « fotografi amatori, professionisti, reporter e avanguardisti tedeschi » che ha permesso di selezionare circa 200 fotografie da esporre accanto ad altre mostre di autori stranieri.

In questo numero di marzo si dà infine notizia del progetto fotografico del Museum of Modern Art di New York per una mostra intitolata *The Family of Man*, che si terrà nel gennaio 1955. Si riportano le condizioni per la partecipazione alla selezione, e i

---

<sup>42</sup> *Photokina 1954*, in "Camera", 33. Anno, n. 3, marzo 1954, pag. 124.

limiti di tempo per la presentazione delle immagini, fissati per la metà del mese di aprile.<sup>43</sup>

Il numero di aprile è un'uscita speciale per la quarta edizione di Photokina, l'esposizione internazionale della fotografia e del cinema di Colonia. 350 espositori provenienti dalla Repubblica Federale, dagli Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Italia e Svizzera rappresentano tutti gli ambiti dell'industria fotografica e cinematografica, della chimica, delle attrezzature e degli accessori, dall'ottica alla microscopia, ai sistemi di riproduzione. Sono inoltre legate alla fiera innumerevoli esposizioni che hanno lo scopo di illustrare le diverse applicazioni della fotografia: una selezione di fotografie degli archivi dell'ONU, la FIAP presenta una selezione dei migliori fotografi amatori di 30 paesi diversi, delle esposizioni a carattere scientifico della Deutsche Gesellschaft für Photographie, altre di carattere educativo, dedicate ai giovani. Nella nota riportata su "Camera", a rimarcare l'importanza della rassegna, si precisa che era presente all'inaugurazione il Presidente della Repubblica Federale Theodor Heuss.<sup>44</sup>

La fotografia in copertina è un'immagine a colori di Henri Cartier-Bresson, uno dei fondatori dell'agenzia Magnum. Si tratta di un numero molto illustrato che presenta quattro fotografi celebri, Cartier-Bresson, del quale pubblica 15 immagini, Bill Brandt, W. Eugene Smith e Ernst Haas. Le immagini sono spesso riprodotte a pagina intera, le didascalie riunite all'inizio degli articoli per permettere una fruizione più diretta delle fotografie. Accanto alle immagini, Martinez pubblica un lungo testo di Henri Cartier-Bresson, intitolato *L'instant de vérité*, in cui vengono ribaditi e affermati i principi del fotografo che si dedica al reportage. Si tratta di un estratto del libro uscito nel 1952 per le edizioni Verve intitolato *Images à la sauvette*, e il cui titolo inglese è *The Decisive Moment*.<sup>45</sup> Viene data nell'impaginazione particolare

---

<sup>43</sup> *Museum of Modern Art plans International Photography Exhibition "The Family of Man", January 1955.*, in "Camera", 33. Anno, n. 3, marzo 1954, pag. 128. "Stipulations for submitting photographs. 1. The Family of Man exhibition is open to all photographers, amateurs and professional. 2. Send contact prints (except 35 mm) or proof enlargements not larger than 8 by 10 inches (24 by 30 cm). 3. Do not send negatives. 4. Please send all prints unmounted. 5. Published or unpublished photographs acceptable. 6. Prints cannot be returned. 7. Since this is an exhibition, no payment will be made or prizes awarded for any photographs. 8. Please put your name and address on the back of each photograph. 9. No photographs will be reproduced in connection with this exhibition without express permission of the photographer. 10. Receipt of all photographs will be acknowledged by the Museum of Modern Art. 11. Closing date: All photographs must be received by the Museum of Modern Art by April, 10, 1954. When final selections for the exhibitions have been made, the photographers will be asked for the necessary exhibition prints or the loan of their negatives when large mural size prints are required. "

<sup>44</sup> *Photokina, Cologne 1954*, in "Camera", 33. Anno, n.4, aprile 1954, pag. 181.

<sup>45</sup> Henri Cartier-Bresson, *L'instant de vérité*, in "Camera", cit. sopra: « Parfois une photo unique dont la forme ait assez de rigueur et de richesse, et dont le contenu ait assez de résonance, peut se suffire à elle-

même ; mais cela est rarement donné ; les éléments du sujet qui font jaillir l'étincelle sont souvent éparés ; on n'a pas le droit de les rassembler de force, les mettre en scène serait une tricherie, d'où l'utilité du reportage ; la page réunira ces éléments complémentaires répartis sur plusieurs photos. Le reportage est une opération progressive de la tête, de l'œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions. Un événement est tellement riche qu'on tourne autour pendant qu'il se développe. On cherche la solution. On la trouve parfois en quelques secondes, parfois elle demande des heures ou des jours ; il n'y a pas de solution standard ; pas de recette, il faut être prêt comme au tennis. La réalité nous offre une telle abondance que l'on doit couper sur le vif, simplifier, mais coupe-t-on toujours ce qu'il faut ? Il est nécessaire d'arriver, tout en travaillant, à la conscience de ce que l'on fait. Quelquefois, on a le sentiment que l'on a pris la photo la plus forte, et, pourtant, on continue à photographier, ne pouvant prévoir avec certitude comment l'événement continuera de se développer. On évitera cependant de mitrailler, en photographiant vite et machinalement, de se surcharger ainsi d'esquisses inutiles qui encombreront la mémoire et nuiront à la netteté de l'ensemble.

La mémoire est très importante, mémoire de chaque photo prise en galopant à la même allure que l'événement ; on doit pendant le travail être sûr que l'on n'a pas laissé de trou ; que l'on a tout exprimé, car après il sera trop tard, on ne pourra prendre l'événement à rebours. Pour nous, il y a deux sélections qui se font, donc deux regrets possibles ; l'un lorsque l'on est confronté dans le viseur avec la réalité, l'autre, une fois les images développées et fixées, lorsqu'on est obligé de se séparer de celles qui, bien que justes, seraient moins fortes. Quand il est trop tard, on sait exactement pourquoi on a été insuffisant. Souvent pendant le travail, une hésitation, une rupture physique avec l'événement vous a donné le sentiment de n'avoir pas tenu compte de tel détail dans l'ensemble ; surtout, ce qui est très fréquent, l'œil s'est laissé à la nonchalance, le regard est devenu vague, cela a suffi.

C'est pour chacun de nous, en partant de notre œil, que commence l'espace qui va s'élargissant jusqu'à l'infini, espace présent qui nous frappe avec plus ou moins d'intensité et qui va immédiatement s'enfermer dans nos souvenirs et s'y modifier. De tous les moyens d'expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec des choses qui disparaissent, et, quand elles ont disparu, il est impossible de les faire revivre. On ne retouche pas son sujet ; on peut tout au plus choisir parmi les images recueillies pour la présentation du reportage, l'écrivain a le temps de réfléchir avant que le mot ne se forme, avant de le coucher sur le papier ; il peut lier plusieurs éléments ensemble. Il y a une période où le cerveau oublie, un tassement. Pour nous, ce qui disparaît, disparaît à jamais ; de là notre angoisse et aussi l'originalité essentielle de notre métier. Nous ne pouvons refaire notre reportage une fois rentrés à l'hôtel.

Notre tâche consiste à observer la réalité avec l'aide de ce carnet de croquis qu'est notre appareil, à la fixer mais pas à la manipuler ni pendant la prise de vue, ni au laboratoire par de petites cuisines. Tous ces truquages se voient pour qui a l'œil.

Dans un reportage photographique on vient compter les coups, un peu comme un arbitre et fatalement on arrive comme un intrus. Il faut donc approcher le sujet à pas de loup, même s'il s'agit d'une nature morte. Faire patte de velours, mais avoir l'œil aigu. Pas de bousculades ; on ne fouette pas l'eau avant de pêcher. Pas de photos au magnésium, bien entendu, par respect ne serait-ce que pour la lumière, même absente. Sinon le photographe devient quelqu'un d'insupportablement agressif. Ce métier tient tellement aux relations que l'on établit avec les gens, un mot peut tout gâcher et tous les alvéoles se referment. Ici encore, pas de système, sinon de se faire oublier ainsi que l'appareil qui est toujours trop voyant. Les réactions sont tellement différentes selon les pays et les milieux ; dans tout l'Orient, un photographe impatient ou simplement pressé se couvre de ridicule, ce qui est irrémédiable. Si jamais on a été gagné de vitesse, et que quelqu'un vous ait remarqué avec votre appareil, il n'y a plus qu'à oublier la photographie, et laisser gentiment les enfants s'agglutiner à vos jambes.

(LE SUJET) Comment nierait-on le sujet ? Il s'impose. Et parce qu'il y a des sujets dans tout ce qui se passe dans le monde comme dans notre univers le plus personnel, il suffit d'être lucide vis-à-vis de ce qui se passe et d'être honnête vis-à-vis de ce que nous sentons. Se situer, en somme, par rapport à ce que l'on perçoit. Le sujet ne consiste pas à collecter des faits, car les faits en eux-mêmes n'offrent guère d'intérêt. L'important c'est de choisir parmi eux ; de saisir le fait vrai par rapport à la réalité profonde.

En photographie la plus petite chose peut être un grand sujet, le plus petit détail humain devenir un leitmotiv. Nous voyons et faisons voir dans une sorte de témoignage du monde qui nous entoure et c'est l'événement par sa fonction propre qui provoque le rythme organique des formes. Quant à la façon de s'exprimer, il y a mille et un moyens de distiller ce qui nous séduit. Laissons donc à l'ineffable toute sa fraîcheur et n'en parlons plus... Il y a tout un domaine qui n'est plus exploité par la peinture ; certains disent que la découverte de la photographie en est la cause ; de toute façon la photographie en a repris une partie sous forme d'illustrations.

(LA COMPOSITION) Pour qu'un sujet porte dans toute son intensité, les rapports de forme doivent être rigoureusement établis. On doit situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet, et là commence le grand domaine de la composition. *La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surface, de lignes et de valeurs ; l'œil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail qui est d'imprimer sur la pellicule la décision de l'œil.* Une photo se voit dans sa totalité, en une seule fois comme un tableau ; la composition y est une coalition simultanée, la coordination organique d'éléments visuels. On ne compose pas gravement, il faut une nécessité et l'on ne peut séparer le contenu de la forme. En photographie, il y a une plastique nouvelle, fonction de lignes instantanées ; nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie, et la photographie doit saisir dans le mouvement l'équilibre expressif. (INTERRUZIONE DEL TESTO ORIGINALE)

La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. Pour appliquer les rapports de la section d'or, le compas du photographe ne peut être que dans son œil. Toute analyse géométrique, toute réduction à un schéma ne peut, cela va de soi, être produite qu'une fois la photo faite, développée, tirée, et elle ne peut servir que de matière de réflexion. J'espère que nous ne verrons jamais le jour où les marchands vendront les schémas gravés sur des verres dépolis. Le choix du format de l'appareil joue un grand rôle dans l'expression du sujet, ainsi le format carré, par la similitude de ses côtés, a tendance à être statique ; il n'y a d'ailleurs guère de tableaux carrés. Si l'on découpe tant soit peu une bonne photo, on détruit fatalement ce jeu de proportions et, d'autre part, il est très rare qu'une composition faible à la prise de vue puisse être sauvée en cherchant à la recomposer en chambre noire, rognant le négatif sous l'agrandisseur ; l'intégrité de la vision n'y est plus. On entend souvent parler « d'angles de prise de vue », mais les seuls angles qui existent sont les angles de la géométrie de la composition. Ce sont les seuls angles valables et non ceux que fait le monsieur en se jetant à plat ventre

importanza alla frase conclusiva del libro fotografico : « *Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. C'est en vivant que nous nous découvrons, en même temps que nous découvrons le monde extérieur ; il nous façonne, mais nous pouvons aussi agir sur lui. Un équilibre doit être établi entre ces deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, qui, dans un dialogue constant, n'en forment qu'un, et c'est ce monde qu'il nous faut communiquer. Mais ceci ne concerne que le contenu de l'image et pour moi, le contenu ne peut se détacher de la forme ; par forme, j'entends une organisation plastique rigoureuse par laquelle seule nos conceptions et émotions deviennent concrètes et transmissibles. En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques.* »

Del testo originale non vengono riportati alcuni paragrafi, tra i quali quello dedicato al colore. Susan Sontag fa riferimento a questo stesso passaggio tralasciato e scrive :

« Nell'introduzione al suo libro di fotografie *The Decisive Moment* (1952), Cartier-Bresson giustificava la sua riluttanza a servirsi del colore adducendo le limitazioni tecniche : la lentezza della pellicola a colori, che riduce la profondità del fuoco. Ma con il rapido progresso della tecnologia della pellicola a colori che è avvenuto negli ultimi due decenni e che rende ora possibile tutta la sottigliezza tonale e l'alta

---

pour obtenir des effets ou autres extravagances.(LA TECHNIQUE) (Il capitolo sul COLORE non viene riportato)

Les découvertes de la chimie et de l'optique élargissent notre champ d'action, à nous de les appliquer à notre technique afin de nous perfectionner. Mais il y a tout un fétichisme qui s'est développé au sujet de la technique photographique. Celle-ci doit être créée et adaptée uniquement pour réaliser une vision ; elle est importante dans la mesure où l'on doit la maîtriser pour rendre ce que l'on voit ; c'est le résultat qui compte, la preuve à conviction que laisse la photo, sinon, on ne tarirait pas de décrire toutes les photos ratées et qui n'existent plus que dans l'œil du photographe. L'appareil est pour nous un outil et non un joli jouet mécanique. Il suffit de se sentir à l'aise avec l'appareil qui convient à ce que l'on veut faire. Le maniement de l'appareil, le diaphragme, les vitesses, etc., doivent devenir un réflexe comme de changer de vitesse en automobile, et il n'y a pas à épiloguer sur toutes ces opérations même les plus compliquées ; elle sont énoncées avec une précision militaire dans le manuel d'instruction fourni par tout les fabricants avec l'appareil et son sac en peau de vache.

Il est nécessaire de dépasser ce stade, au moins dans les conversations. De même dans le tirage des joillies épreuves. Dans l'agrandissement, il faut respecter les valeurs de la prise de vue ou pour les rétablir, modifier l'épreuve selon l'esprit qui a prévalu au moment de la prise de vue. Il faut rétablir le balancement que l'œil fait perpétuellement entre une ombre et la lumière, et c'est pour cela que les derniers instants de création photographique se passent dans le laboratoire. Je m'amuse toujours de l'idée que certaines personnes se font de la technique en photographie, et qui se traduit par un goût immodéré pour la netteté de l'image ; est-ce la passion du minutieux, du figolé, ou espèrent-elles par ce trompe-l'œil serrer ainsi la réalité de plus près ? elle sont d'ailleurs tout aussi éloignées du véritable problème que celles de l'autre génération qui enveloppaient de flou artistique toutes leurs anedoctes.

(Salta il paragrafo dedicato ai CLIENTI e riporta la conclusione) Je viens de m'étendre quelque peu sur un aspect de la photographie, mais il y en a bien d'autres, depuis les photos du catalogue de publicité jusqu'aux touchantes images qui jaunissent au fond des portefeuilles. Je n'ai pas cherché ici à définir la photographie en général.»

definizione che si possono desiderare, Cartier-Bresson ha dovuto rettificare la sua posizione e adesso propone che i fotografi rinuncino al colore per una questione di principio. E' la sua versione di quel mito persistente secondo il quale - con l'invenzione della macchina fotografica - c'è stata una divisione territoriale tra fotografia e pittura, e il colore appartiene alla pittura. Egli ingiunge quindi ai fotografi di resistere alla tentazione e di rispettare il patto. Quelli che ancora si preoccupino di definire la fotografia come arte, cercano sempre di mantenere una qualche linea. Ma mantenere una linea è impossibile : qualsiasi tentativo di limitare la fotografia a certi soggetti o a certe tecniche, per quanto fruttuosi possano essersi dimostrati, è destinato alla contestazione e al crollo. E' infatti nella natura stessa della fotografia l'essere una forma di visione promiscua e, in mani capaci, uno strumento infallibile di creazione. »<sup>46</sup>

L'autore presenta le immagini scattate negli Stati Uniti come aspetti della vita tumultuosa raccontata dai grandi romanzieri americani, molto diverse dai « clichés laccati e freddi ai quali ci hanno abituati, con poche eccezioni, le immagini pubblicitarie. »<sup>47</sup>

Seguendo il filo rosso della letteratura, Cartier-Bresson ritrae gli Stati Uniti pensando ai romanzieri americani, mentre Bill Brandt si ispira agli scrittori inglesi, Chaucer, Shaw e alle sorelle Brönte.

Che lo spunto provenga dalla letteratura o dalla poesia (come Mario Giacomelli, che leggeva della poesia prima di uscire a fotografare per trovare un'atmosfera e trasmetterla alle immagini), l'ispirazione germina anche per il fotografo dal nutrimento intellettuale che somministra al suo talento e al suo desiderio creativo.

Il testo per le immagini di Bill Brandt è scritto dal critico inglese Tom Hopkinson<sup>48</sup>.

Martinez pubblica una selezione di straordinarie fotografie di paesaggio, per

---

<sup>46</sup> Susan Sontag, *Sulla fotografia*, cit., pagg. 111-112

<sup>47</sup> Henri Cartier-Bresson, in "Camera", 33. Anno, n.4, aprile 1954, pag. 147.

<sup>48</sup> Tom Hopkinson, *Bill Brandt*, in "Camera", 33. Anno, n.4, aprile 1954, pag. 179. "Beaucoup de ceux qui ont connu Bill Brandt voient en lui le portraitiste, ou se souviennent de certaines études qu'il fit, il y a longtemps, dans les quartiers pauvres de Londres; des photographie qui travaille par périodes, par stades; pendant les sept années qui suivirent la guerre, il s'intéresse surtout au paysage. Le Grande-Bretagne a très peu de photographes paysagistes, presque point qui essayent d'atteindre autre chose qu'une fidèle reproduction d'un sujet attrayant. Pour Brandt, comme pour les grands aquarellistes paysagistes de la fin du 18e et du début du 19e siècle, la scène en elle-même n'est qu'un point de départ. Une scène, une localité doit le posséder, l'ensorceler ; il est indispensable, dit-il qu'il y ait l'impression d'y avoir été autrefois déjà, de l'avoir connue sous un aspect différent. Après une étude scrupuleuse du site, il décide - ou il « sent » - dans quelles circonstances celui-ci pourrait lui donner l'image qu'il commence à pressentir. Il attendra des mois, il reviendra maintes fois, jusqu'à que ces circonstances concordent avec sa vision intérieure. Après avoir vu et étudié Stonehenge, il décida que la seule possibilité d'en tirer une image satisfaisante serait de la photographier à demi-jour et sous la neige. Il dut atteindre le rigoureux hiver 1947, et se rendre à Stonehenge tout exprès, pour trouver les conditions voulues. L'œuvre de Brandt comme photographe

interrompere la serie di immagini di reportage dei membri di Magnum. La fotografia di paesaggio è oggetto di un numero monografico che esce a giugno di questo stesso anno. Come scrive Hopkinson, Brandt era forse più noto al pubblico per i ritratti o per le fotografie dei quartieri poveri di Londra negli anni Trenta, ma nei 7 anni che seguono la guerra si dedica esclusivamente al paesaggio. In una lettera inviata da Brandt a Martinez nel febbraio 1954 durante la preparazione del numero della rivista, il fotografo specifica di non avere mai lavorato con il colore<sup>49</sup>: Martinez si muove in tutte le direzioni per poter fornire al pubblico l'idea più ampia possibile dell'autore e infrangere delle categorie di genere che possono risultare per quest'ultimo un limite nell'espressione della sua creatività; è la regola inoltre che egli domandi anche delle prove fotografiche con il colore.

Anche nel caso di Bill Brandt si riscontra nuovamente il legame stretto con l'attualità editoriale: le fotografie infatti sono tratte da un libro poco conosciuto, uscito in Inghilterra nel 1951 per le edizioni Cassell intitolato *Literary Britain*.<sup>50</sup>

Nella scelta di Martinez si trova l'espressione più flagrante della diversità tra due fotografi, da una parte Cartier-Bresson concentra l'attenzione sul momento che non potrà ripetersi, consapevole che il suo intervento è nell'ordine di un riconoscimento, in ciò che vede, di una situazione significativa da fotografare, dall'altra Brandt che, come rivela Hopkinson, arriva invece ad attendere dei mesi, a ripetere i sopralluoghi nel tempo, prima che l'immagine esterna corrisponda pienamente all'immagine mentale che desidera ottenere.

---

paysagiste a été résumée dans un livre remarquable, « Literary Britain » édité par Cassell en 1951. Malheureusement ce fut un livre très coûteux ; il parut au cours du « Festival Year », parmi d'innombrables volumes bien moins intéressants ; et comme en Angleterre la critique photographique sérieuse est très rare, il passa presque inaperçu. C'était cependant un travail remarquable. Il comprenait cent illustrations de scènes ou d'édifices, ayant quelque relation avec des écrivains britanniques, de Chaucer à Shaw. Nous en reproduisons quelques-unes dans cet article. Les meilleures – tout spécialement les deux relatives aux sœurs Brontë – prouvent de façon remarquable combien une seule photographie, reproduisant les lieux où vécut un écrivain, peut approfondir en nous l'entendement de son œuvre. »

Les paysages de Brandt, toujours très sombres, sont souvent d'une simplicité étonnante. Les moyens qui lui servent, cependant, comprennent – en plus d'une patience infinie et de son œil d'artiste – une profonde connaissance de tout ce que sa caméra peut donner, et une exceptionnelle maîtrise de la technique des épreuves. Il n'est pas rare de le voir sacrifier une journée entière à la perfection d'une seule épreuve. Je me souviens qu'étant rédacteur de la revue « Lilliput » pendant la guerre, je le priais souvent de laisser dépasser l'image de quelque millimètre en haut et sur le côté, la mise en page amenant inévitablement des rognures. C'était demander plus que Brandt ne pouvait supporter que de livrer une épreuve qui ne fût pas plus que parfaite ; ceci même là où le résultat final aurait été avantageux. Ainsi cette sorte de tourment créateur initial, soutenu par l'amour et la connaissance scrupuleuse du métier, font que chaque photographie devient plus qu'une reproduction – un symbole, plus qu'une lueur – l'âme du lieu. »

<sup>49</sup> Lettera di Bill Brandt a Romeo Martinez del 7 febbraio 1954.

<sup>50</sup> Nel 1938 esce a Parigi il volume di Bill Brandt, *Londres de nuit: soixante-quatre photographies*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1938; nel 1948 segue Bill Brandt, *Camera in London*, The Focal Press, London, 1948.

Tra i due emerge anche una grande distanza al momento della stampa delle fotografie, per il primo di scarso interesse, per Brandt, invece, passaggio fondamentale in cui una profonda conoscenza della tecnica è alla ricerca della perfezione formale. Per entrambi si tratta tuttavia della ricerca di un equilibrio tra interno ed esterno: al momento in cui questo avviene corrisponde lo scatto dell'immagine.

A partire dal soggetto della fotografia di copertina scattata da Eve Arnold, "Camera" dedica il numero di maggio alle donne che si occupano di fotografia e il testo critico intitolato *Le femmes photographes* è firmato da Gisèle Freund<sup>51</sup>.

Nel panorama che Martinez cerca di restituire della fotografia contemporanea, riserva uno spazio anche alle donne che, per motivi spesso di natura sociale, sono meno rappresentate nella professione.<sup>52</sup> Gisèle Freund traccia un breve profilo storico della presenza della donna in fotografia, partendo dall'autrice più nota, Julia Margaret Cameron. Nel 1954 Martinez entra in contatto anche con altre fotografe, che pubblicherà più tardi, Lisa Larsen di "Life" e Inge Morath di Magnum. Quest'ultima scrive a Martinez da Madrid, dove si trova per un reportage, chiedendo

---

<sup>51</sup> Gisèle Freund, *Les femmes photographes*, in "Camera", 33. Anno, n.5, maggio 1954, pag. 227. "La photographie est un art d'expression qui se prête particulièrement à la mentalité féminine. La femme excelle dans l'observation et la photographie est liée à une pratique qui demande ce don avant tout autre. La sensibilité, l'intuition et la capacité de *recréer* plutôt que de créer sont des qualités typiquement féminines. Dans l'exercice de la photographie comme expression artistique, ces dons sont essentiels. Je crois que ceci est une des raisons pour laquelle tant de femmes ont choisi la photographie comme métier. De plus, la femme s'attache à la substance même des objets ; elle se laisse facilement emporter par l'intensité de ses propres sensations ; elle livre ses expériences à travers des images souvent subjectives mais qui sont pour cette raison même imprégnées d'authenticité. Les femmes s'intéressent aux choses elles-mêmes plutôt qu'à leurs rapports. Elles sont rarement attirées par le reportage politique et l'actualité, mais elles excellent dans le portrait, les photographies d'enfants, et elles savent enregistrer avec subtilité toutes les manifestations de la vie quotidienne.

Une des premières femmes qui a su conquérir une place importante dans la photographie a été Julia Margaret Cameron. Elle fit ses premières expériences en 1865. A cette époque, la photographie était encore à ses débuts ; il fallait avoir une patience infinie pour réussir des portraits ; patience exigée non seulement du photographe mais aussi du modèle, car le temps se pose était long. Ces portraits de l'époque victorienne sont parmi les plus beaux documents du début de l'ère photographique. L'objectif plonge dans l'intimité même de la physionomie. Ces images vous regardent, vous parlent presque avec un vie saisissante. Leurs supériorité esthétique réside dans l'importance prépondérante de la physionomie : les attitudes du corps ne servent qu'à souligner l'expression. Julia Margaret Cameron était la grand-mère de la célèbre romancière anglaise Virginia Woolf. Pendant un demi-siècle, la photographie sombre dans un abîme de mauvais goût, mais ce n'est pas notre tâche ici d'analyser les raisons de sa défaillance comme expression artistique. L'époque entre les deux guerres voit enfin la renaissance de l'art photographique. Le point du départ est donné par l'influence que le cubisme et le surréalisme exercent en France sur les photographes, et la « Neue Sachlichkeit » en Allemagne. Parmi les femmes photographes qui ont grandement contribué à justifier la photographie du point de vue artistique, il y a Germaine Krull, Ergy Landau, Florence Henri, Rogi André, Juliette Lasserre, Lucia Moholy et bien d'autres encore. Le nombre de femmes qui exposent et qui se détachent par la probité de leur œuvre est une des grandes révélations de l'exposition du Pavillon de Marsan en 1936.

« Camera » présente aujourd'hui les œuvres de quatre femmes photographes et la diversité de leurs images nous donne un petit aperçu des qualités féminines dans le domaine de la photographie. »

<sup>52</sup> Si vedano su questo argomento: Naomi Rosenblum, *A history of Womes Photographers*, Abbeville Press, New York, 2000 [1994]; Christian Bouqueret, *Les Femmes Photographes de la Nouvelle Vision en France 1920-1940*, Marval, Parigi, 1998.

di posticipare l'uscita su "Camera" per poter includere le fotografie della Spagna e poter disporre di materiale a colori.<sup>53</sup>

In ottobre Lisa Larsen, rispondendo a una lettera di Martinez, si complimenta per la felice riuscita nella presentazione del lavoro di alcuni suoi colleghi, e, reduce da 10,000 miglia percorse per conto della rivista "Life", annuncia il lavoro di selezione del materiale per "Camera". Le quattro fotografe, Eve Arnold, Nora Dumas, Susanne Szasz e Ivy Nichleson, sono introdotte da una biografia e da una breve nota sul loro lavoro e la loro situazione.

Il numero di giugno è dedicato alla fotografia di paesaggio. La copertina è un'immagine a colori di Walter Bosshardt.

Il primo articolo è un'intervista a Patrice Molinard, fotografo francese nato nel 1922, dedito soprattutto all'illustrazione di libri, che traccia un profilo del fotografo professionista, caratterizzato, a suo modo di vedere, dal rapporto che intrattiene con l'oggetto « imposto » che deve essere fotografato.<sup>54</sup> Le immagini selezionate da Martinez sono delle fotografie di paesaggio. In questo stesso anno escono alle stampe due libri fotografici di Molinard, uno su Firenze, dal quale Martinez trae

---

<sup>53</sup> Lettera di Inge Morath a Romeo Martinez del marzo 1954.

<sup>54</sup> *Entretien avec Patrice Molinard*, in "Camera", 33. Anno, n.6, giugno 1954, pag. 256. « Lorsque l'on interroge Molinard sur son art, sa réponse est nette : « La photographie n'est pas un art, tout au plus un art appliqué, une forme d'artisanat particulièrement privilégiée. »

« Qu'entendez-vous par artisanat privilégiée ? »

« Un métier qui me permet sans doute une création, mais toujours soumise à une matière et destinée à un fin précise. –Ce n'est qu'en fonction de cette fin que la photographie m'intéresse. Il n'est pas de photographe averti (aussi bien professionnel qu'amateur) chez qui on puisse trouver 4 ou 5 épreuves dignes de rivaliser avec les œuvres dûment signées par les grands maîtres de la profession et offertes à l'admiration des esthètes dans les expositions de plus en plus nombreuses. A mon sens, ces photos d'exposition n'ont pas une grande valeur. Un amateur qui sait voir, trouve toujours le sujet et la circonstance qui lui plaisent. Ce qui distingue le professionnel, c'est son aptitude à traiter des sujets imposés. »

« Selon vous, c'est dans cette servitude que réside la valeur de votre métier ? »

« Oui, et j'ai horreur des photos gratuites. Tout sujet est photographiable : une fleur, un visage de femme, mais tout aussi bien un enchevêtrement de baraques sordides ou un amas de détritrus. Sans but précis, on aboutit à un « effet » plus ou moins réussi, ce qui ne saurait m'intéresser. Il m'est arrivé très souvent, au cours de voyages entrepris pour un travail déterminé, de négliger une belle photo parce qu'elles n'entraient pas dans mon sujet. L'événement exceptionnel, les conditions de lumière... sont autant de facteurs que le hasard réunit de temps à autre pour le plus grand profit du photographe. »

« Encore faut-il que sa technique soit suffisante ? »

« Tout artisanat repose sur une technique. Mais au-delà d'une certaine base indispensable, la technique se résume à une somme d'expériences. C'est cette somme d'expériences qui se combinant avec la sensibilité du photographe, en forme la personnalité. Les seules photos non commandées que j'ai pu faire avaient toujours un but expérimental. Ce n'est pas leurs beauté qui m'intéressait, mais les nouvelles possibilités techniques qu'elles me faisaient découvrir. »

« Quelle a été pour vous cette formation de base indispensable dont vous parliez tout à l'heure ? »

« J'ai toujours été attiré par l'image – dessin ou photo. Les circonstances m'ont conduit à la photographie dont le côté magique m'a séduit. Contrairement au dessin qui est une création patiente, la photographie permet de fixer instantanément l'image. C'est dans le choix de l'instant que réside sa plus grande valeur. Ma formation a été toute empirique ; c'est dans la reproduction d'œuvres d'art que j'ai fait mes premières armes. En passant par toutes les formes de la photographie (dont le choix dépendait plus des exigences des clients que de mon goût personnel) je parvins peu à peu à orienter mon travail vers sa forme la plus vivante – l'illustration. Parmi les sujets qui me sont proposés, certains me satisfont pleinement. C'est lorsqu'on se sent le plus près de son sujet que la photo devient un véritable plaisir... et que l'on peut faire les meilleures choses. »

« Certaines de vos épreuves, parmi les plus réussies, peuvent tout de même garder une valeur artistique, indépendant de leur objet ? »

« Je peux sans doute trouver dans ma collection quelques photographies qui me plaisent. Peut-on les considérer comme des œuvres d'art ? Je laisse à d'autres le soin d'en juger... »



l'immagine del paesaggio toscano, pubblicato in bianco e nero, ma a colori nel volume per i tipi Del Duca, facente parte della collana « Couleurs du monde ». <sup>55</sup>

Illustra inoltre con 115 fotografie il volume *Paris Insolite* di Jean-Paul Clébert, in cui ritrae la città marginale, la periferia senza contatti con la capitale ricca ed elegante, da cui emerge più lo stato di degrado che il folklore del ventre cittadino.<sup>56</sup>

Martinez presenta un altro fotografo francese Jean Dieuzaide (nato nel 1921), che si dedica all'illustrazione e al reportage - due generi che condividono le medesime regole, fatta eccezione per il rapporto all'attualità - e pubblica un suo articolo dedicato a *La Photo de paysage*.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Patrice Molinard (foto), André Fraigneau (testo), *Florence*, Edizioni Del Duca, Parigi, 1954.

<sup>56</sup> Jean-Paul Clébert, *Paris insolite*, photographies de Patrice Molinard, Denoël, Paris, 1954. Nell'introduzione, alle pagine 20 e 21, Clébert scrive: "Les parcours et itinéraires que j'ai suivis la gueule verte et particulièrement obsédé par des images culinaires, je viens de les refaire avec un photographe. Cela m'a déçu. Des paysages que la faim et le froid plantaient dans ma mémoire et que j'avais appris à connaître non seulement des yeux mais des mains, des narines et des fesses, ont perdu maintenant quelque peu de leur poésie brutale. L'optique change considérablement selon que l'on fasse partie vivante du paysage ou que l'on s'y promène en flâneur, c'est-à-dire le ventre creux ou plein. Les images qui suivent n'illustreront ainsi qu'un côté de ma vision personnelle de la ville. Mais telles quelles, elles sont tout de même les plus proches témoignages de ce Paris insolite. Ce Molinard, que je ne connaissais pas, a l'oeil. Entendez qu'il n'est pas besoin de le tirer par la manche, et qu'il pige du premier coup la poésie des paysages citadins. Son objectif cerne automatiquement l'insolite d'une rue ou d'un personnage. Ses photographies sont justes. Et heureusement débarrassées de cette "atmosphère" qui baigne et noie généralement ce genre de photos. Ce sont des documents froids et lucides. Au lecteur d'en découvrir lui-même la poésie. Molinard en a banni le plus possible le caractère pittoresque, dont j'ai horreur, et qui exploite trop souvent la misère. Ses photos donnent à voir, selon les mots d'Eluard. De là, la parfaite entente avec laquelle nous avons de nouveau arpenté Paris. Entente qui allait, je l'avoue, jusqu'au partage de bitures beaujolaises qu'on ne peut guère éviter en fréquentant les plus francs buveurs et parfaits ivrognes de la capitale. Mais la photo, plus que la boisson, modifie la vision qu'on a d'un quartier. Le champ d'un objectif limite la vue aux objets particuliers et détachés. On obtient alors une preuve d'authenticité que, malgré tout, la littérature a bien du mal à revendiquer."

<sup>57</sup> Jean Dieuzaide, *La photo de paysage*, in "Camera", 33. Anno, n.6, giugno 1954, pag. 271. "La photo de paysage est, dans son apparente et séduisante facilité, une des choses les plus difficiles à faire. Description, certes, mais il faut rendre un ordre plutôt qu'en créer un, et cela quelles que soient les innombrables difficultés auxquelles il faut faire face. S'il s'agissait seulement du paysage souvenir, celui qu'on fait au cours des promenades ou pendant les vacances, et que l'on voudrait garder, par un document visuel, la question serait aisée. Ces photos sont plus des notes de voyage, un point de repère de la mémoire en quelque sorte. Le chevalier de la caméra se sent toujours heureux de fixer en vitesse sur la pellicule le site qui l'a touché, mais commencera à se poser la vraie question lorsque, montrant ses photos, il constatera que, ses amis ou ses connaissances son restés étrangers à ce qu'il a voulu et pensé communiquer, et que dans les circonstances les plus favorables, on aura entrevu le visage d'une belle tranche de nature. Mais on demande à la photo de paysage d'autres valeurs que celle de l'annotation, toutes les valeurs qui se dégagent d'un beau sujet, esthétiquement bien composé et techniquement bien traité.

On exige une photo vraie qui nous restitue avec authenticité l'espace qui est déjà souvenir et peut être suggestion tout en étant réalité. Heureusement que le même spectacle n'est jamais identique pour tous les yeux, tout comme les dispositions d'interprétation et les facultés de communication. Influencé par le poète, le peintre ou le photographe qui l'ont décrit avant lui, ou fixant un site pour la première fois, le photographe essaie d'imprimer à son image ce contenu, cette note qui fait que la représentation de tel ou tel coin est pris par lui et non pas par un autre. De toute façon, devant un paysage à photographier l'opérateur, l'homme de l'art, poursuit toujours le même but : s'exprimer. Il lui faut un essentiel de technique de l'écran, du révélateur qu'il emploie communément, et surtout une vaste idée de ce que peut être une composition. Il est nécessaire de choisir son temps (saison, période optima, heure, etc. ) si on peut se le permettre. Ne pas donner trop d'importance au premier plan ; c'est d'un effet facile et souvent trompeur - on recherche pour cela le seul arbre qui existe quelquefois et qui laisse penser que vous vous trouvez dans une forêt, alors que vous êtes dans un désert. Le premier plan nous éloigne bien vite du souci de vérité, à moins qu'il n'entre vraiment d'une manière indispensable dans une composition toute particulière et originale dans notre photo. Un bon paysage est la somme d'interventions de nos facultés de sensation, d'intelligence interprétative, de grand souci de composition, de participation de la technique. Et aussi d'un choix. Il faut se décider : ou *l'image est toute composition*, et le paysage n'intervient plus directement, ou *tout paysage*, et la composition intervient tout naturellement, ou tout *interprétation*.

Personnellement j'aime profiter des ciels et des nuages, quand ils s'intègrent dans un paysage, et je considère que le genre d'exercice que constitue la photo de paysage est une des plus passionnantes dans l'ordre plastique. Elle m'a procuré autant de joie dans mes échecs que dans mes réussites, elle me fera encore affronter bien des problèmes, mais n'entamera jamais mon enthousiasme pour elle."

Dieuzaide evidenzia la grande complessità racchiusa nel ritratto del paesaggio, infatti da esso "si esige una foto vera che ci restituisca con autenticità lo spazio che è già ricordo e forse suggestione, pur rimanendo realtà". Una buona immagine di paesaggio è "la somma degli interventi delle nostre facoltà di sensazione, di intelligenza interpretativa, di grande attenzione per la composizione, di partecipazione tecnica. E anche di una scelta. Bisogna decidere: o l'immagine è tutta composizione, e il paesaggio non interviene più direttamente, o tutta paesaggio, e la composizione interviene in maniera naturale, o tutta interpretazione."<sup>58</sup>

Il criterio di autenticità, più che l'oggettività, è particolarmente importante.

Chiudono il numero le fotografie di reportage di Kurt Hutton, originario di Strasburgo, il suo vero cognome era Hubschmann, partito per l'Inghilterra nel 1933. Nato nel 1893, ha dato un grande contributo all'evoluzione del linguaggio del reportage a partire dal 1929, per il "Berliner Illustrierte" e il "Münchner Illustrierte". Nel Regno Unito, diventa primo fotografo di "Picture Post" nel 1938. Le sue immagini permettono di collocare con maggiore consapevolezza anche l'opera dei fotografi più giovani, i cui reportages sono già apparsi sulle pagine della rivista.

Il 1954 è tuttavia un anno difficile per il mondo della fotografia, due esponenti tra i più celebri dell'agenzia Magnum, Robert Capa e Werner Bischof, muoiono in missione, nella guerra di Indocina il primo, in Perù il secondo. Come estremo saluto, "Camera" pubblica due note commoventi, *Adieu à deux photographes, Salut à deux hommes!*<sup>59</sup>, in cui si traccia in maniera sintetica ma molto penetrante la loro

---

<sup>58</sup> Jean Dieuzaide, cit.

<sup>59</sup> Redazione, in "Camera", 33. Anno, n.6, giugno 1954, pagg. 283-284. "Le monde de la photographie est en deuil ! Deux hommes de talent, deux amis, deux membres d'une même équipe professionnelle ont disparu à quarante-huit heures d'intervalle, dans des conditions tragiques, à des milliers de kilomètres l'un de l'autre, très loin de leur foyer ou de leur lieu d'élection. La coutume voudrait que l'on fit dans ces colonnes l'éloge de leur vie et l'apologie de leurs oeuvres, mais cela serait déjà commettre la première infidélité à leur mémoire, car la modestie de l'un n'avait d'égale que le mépris des préjugés de l'autre."

"Werner Bischof aura été un des plus grands photographes suisses de son temps, et son oeuvre était connue, appréciée et recherchée dans le monde entier. Il est né à Eggersriet, en 1916. A sa sortie de l'Ecole des beaux-arts, à Zurich, il embrassa la carrière de graphiste. La photographie, ses applications et la mise en pages le tentèrent au point de l'amener peu à peu à changer de profession. On retrouve l'influence de sa formation première dans toute son oeuvre, et les photos de Bischof resteront comme des exemples de composition et de graphisme. En 1940 il fit son entrée dans l'équipe de DU, et quoique appelé par la suite à des activités plus indépendantes, il resta toujours fidèle à la publication où il avait fait ses premières armes. On se rappelle le travail considérable que Werner Bischof dut fournir dans les années d'après-guerre pour illustrer la campagne de l'Aide suisse aux enfants de l'Europe, ainsi que celle entreprise pas la Commission des Nations Unies pour la protection de l'enfance. En 1949 il adhéra au groupe MAGNUM, et il devint rapidement un des membres les plus actifs et des plus enthousiastes. De multiples déplacements lui firent connaître le monde, mais Bischof n'eut l'occasion de se rendre pour la première fois en Amérique que l'automne dernier. Il parcourut deux fois les Etats-Unis et s'apprêtait à prendre, en voiture, le chemin de l'Amérique Centrale et de l'Amérique du Sud. Un "special assignment" au Chili l'obligea à laisser sa voiture à México et à voyager en avion. Sa tâche terminée, il se lassa tenter de faire partie d'une expédition géologique qui partait du Pérou. Cette mission lui coûta la vie au cours d'un accident dans les Andes péruviennes. Artiste sensible, photographe parfait, son sentiment très haut de la fraternité humaine était bien connu. Ce qui lui faisait dire qu'il ne se sentait étranger à personne – et chez personne. Le monde était sa patrie, même la mort le savait."

esperienza di vita e l'etica del loro lavoro, senza alcuna immagine. Si ritrova nell'analisi della loro opera, in particolare per Capa, il rifiuto di imprigionarlo in un unico genere, nonostante gli si attribuisca il grande merito di aver contribuito a elevare il linguaggio del reportage –“che non ha sempre beneficiato del giudizio positivo di cui gode oggi” - all'altezza di uno stile. Si restituisce il suo spessore umano e la sua grande professionalità. Nei numeri successivi Martinez sceglierà di pubblicare delle immagini di Capa che non corrispondono all'idea che il pubblico si è fatto di lui, limitata esclusivamente al suo lavoro come fotografo di guerra.

“Capa era un reporter, è esatto, ma è stato soprattutto un fotografo completo. Lo scetticismo che rivolgeva volentieri al suo mestiere e a quello dei suoi colleghi non gli ha impedito di influenzare senza pontificare, di correggere senza ferire, e di essere un critico molto severo del proprio lavoro prima di giudicare quello degli altri.”

Dopo aver mostrato ai lettori i paesaggi dell'inglese Bill Brandt, Martinez presenta altri esempi di questo stesso genere ad opera di due fotografi francesi, Molinard e Dieuzaide. Appare in via embrionale, anche attraverso queste diverse interpretazioni della fotografia di paesaggio, un tema che verrà indagato più diffusamente nel numero di luglio: il condizionamento “nazionale” in fotografia e il suo ruolo nella definizione dello stile degli autori. Anche Paul Sonthonnax, nel volume che Martinez recensisce su “Camera” nel mese di agosto, parla di stile dei Paesi, arrivando a

---

“Robert Capa est mort comme il a vécu, face au soleil, ignorant le danger, méprisant la fatalité, cette fatalité qui l'avait atteint dans ses fibres les plus intimes lors de la guerre d'Espagne, quand sa femme avait trouvé la mort dans l'accomplissement de sa tâche de photographe. Né à Budapest, le 22 octobre 1913, et après avoir travaillé dans son pays natal et en Allemagne, Capa vint, vers les années trente, s'établir à Paris. C'était le temps où la presse européenne découvrait finalement les multiples ressources de la photographie et ses grandes possibilités d'exploitation. Il fut un des premiers collaborateurs de VU et de PICTURE POST, et il le devint aussi de LIFE qui venait à peine de naître. On a dit que Capa a été le reporter et le témoin de toutes les guerres, depuis celle d'Espagne à celle d'Indochine. C'est vrai, et la guerre ne l'a pas oublié. A la fin du dernier conflit, au cours duquel Capa avait fixé sur la pellicule tous les événements dont il a cherché à être le témoin, depuis le “Blitz” de Londres à la bataille d'Anzio, du débarquement en Normandie au dernier carré de la résistance allemande à Leipzig, on pouvait espérer qu'il dirait adieu aux armes. Ce fut le temps où il voulait faire des films, mais après un séjour à Hollywood et la réalisation d'une bande de la série “March of Time” sur la Turquie, il reprit sa fidèle caméra, et s'en alla accompagner John Steinbeck, qui accomplissait un reportage en U.R.S.S. A quelque temps de là, il jetait avec des amis professionnels les bases d'une agence photographique : MAGNUM PHOTOS. Dès lors tout son dynamisme, tout son esprit d'initiative et tout son entêtement étaient à peine suffisants pour diriger cette entreprise amicale qui croissait sans cesse. Du bureau de Paris à celui de New York, il s'ensuivait un chassé-croisé d'activités qui stimulait tous les compagnons de l'équipe. Capa était un reporter, c'est exacte, mais, il a été aussi et surtout un photographe complet. Le scepticisme qu'il affichait volontiers à l'égard de son métier et de celui de ses confrères ne l'a pas empêché d'influencer sans pontifier, de corriger sans blesser, et d'être un critique très sévère pour son oeuvre avant de juger celle des autres. Il lui restera le mérite d'avoir contribué à élever le reportage – qui n'a pas toujours bénéficié du préjugé favorable dont il jouit de nos jours – à la hauteur d'un style. Invité par le magazine japonais MAINICHI, il se rendait en avril dernier dans ce pays, mais chargé par LIFE de suivre les événements d'Indochine, il devait perdre la vie sur une mine, alors qu'il mitraillait avec sa caméra le sort d'une embuscade. Deux hommes de talent, deux amis, deux membres d'une même équipe professionnelle sont morts. SALUT A LEUR MEMOIRE!”

distinguere "une photographie américaine, réaliste jusqu'à la cruauté ou un peu sottement idéaliste, d'une simplicité un peu simpliste, techniquement parfaite ( on sent que chaque épreuve coûte cher ), toujours strictement composée. Il s'agit probablement du style qui marquera notre époque et ses représentants sont, peut-être les meilleurs photographes de notre temps. Il y a une photographie allemande : romantique et généralement vieillotte, froide et trop bien faite avec un matériel parfait. Ou, au contraire, d'une avant-garde à allure de manifeste. Il y a une photographie française bourrée d'intelligence au point d'être parfois inintelligible et voulant trop souvent tout exprimer à la fois en une seule épreuve, ou amusante sans profondeur, composée mollement ou suivant des principes évidemment scolaires, techniquement mauvaise mais coûtant des heures de bricolage. Il y a une photographie anglaise, une italienne, une japonaise, une espagnole, une australienne."<sup>60</sup>

Per affrontare il problema dello stile in fotografia, Martinez seleziona il lavoro di tre fotografi geograficamente molto distanti tra loro, l'americano Martin D. Koehler, l'italiano Gino Bognini e l'indiano P. Sivarama Raju.

La copertina del mese di luglio del 1954 è una fotografia di Patrice Molinard, presentato qui con un'immagine a colori, dopo le fotografie di paesaggio in bianco e nero del numero precedente. Martinez offre un esempio di analisi stilistica di tre autori. Significativa è la scelta di Gino Bognini, in particolare per il ruolo che ha avuto nell'evoluzione di un nuovo linguaggio fotografico italiano. Martinez evidenzia significativamente il merito che la "scuola veneziana", rappresentata dagli esponenti del Circolo della Gondola - di cui Bognini è fondatore nel 1947 e presidente - ha avuto nel rinnovamento della fotografia italiana. Bognini e Ferruccio Leiss, fondatore del Circolo Fotografico Milanese nel 1930 e successivamente trasferitosi a Venezia, esercitarono una grande influenza come maestri della nuova generazione "veneziana" che passò al professionismo; si pensi solo a Fulvio Roiter, Paolo Monti e a Gianni Berengo Gardin.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Paul Sonthonnax, cit. pag. 23.

<sup>61</sup> Si veda a questo proposito il volume realizzato in occasione di un'esposizione curata da Italo Zannier a Lestans, Spilimbergo, nel 2005: Italo Zannier, a cura di, *Fotografia a Venezia nel Dopoguerra, da Ferruccio Leiss al circolo La Gondola*, Alinari, Firenze, 2005.

Martinez firma un articolo intitolato *A proposito dello stile*<sup>62</sup>, nel quale analizza questo aspetto controverso nella critica fotografica, l'originalità dello stile su base nazionale. Sottolinea tuttavia la contraddiradizione nell'accettare l'idea di un condizionamento cronologico in materia di stile, e di respingerne invece uno di tipo geografico. "Ma i prototipi, intendo dire gli esempi che polarizzano uno stile nel suo spirito e nelle sue forme, nelle sue qualità e nei suoi difetti, sono opere di autori dello stesso paese dai quali questo stile è tratto, infatti tra i fattori che contribuiscono al condizionamento del talento dei nostri autori, l'origine nazionale, l'ambiente sociale, ecc, non sono certo i meno importanti."<sup>63</sup> Nell'analisi del lavoro di

---

<sup>62</sup> Romeo Martinez, *A propos de styles*, in "Camera", 33. Anno, n.7, luglio 1954, pagg. 323-325. "Trois photographes, trois styles qui n'ont de commun que leur déterminisme – quel que soit leur esthétique, leur école, leur genre ou leur technique – nous présentent leurs œuvres, et il se trouve que toutes ont trait aux divers aspects de leur terre natale. Trois auteurs, aussi différents par leur origine, leur culture et leur formation, nous ramènent au sujet si controversé de l'originalité des styles par pays. A ce sujet, il est paradoxal que certains parmi ceux-là même – théoriciens, historiens, écrivains et critiques de la photographie, pour ne pas dire les photographes – qui parlent des styles par chronologie, et recourent au même mot pour déterminer les mouvements, des écoles ou des genres, fassent les plus expresses réserves quand ils ne repoussent pas l'idée du type de l'originalité par lieux. Ils tiennent cette distinction comme une fiction, une convention, et non pas comme une réalité, ni comme un élément de sériation. L'exemple des salons internationaux, la compulsion des publications et des revues photographiques, le rapprochement des ouvrages et des albums sont là pour attester le contraire. Tous les styles sont destinés à s'interpénétrer; est-ce la raison pour contester le caractère particulier de leurs sources, nier leur marque originelle, refuser de les considérer comme une manifestation caractéristique de l'expression des sentiments, l'esprit du pays d'où ils proviennent ? Qu'un style procède d'une théorie esthétique ou de n'importe quelle violation aux règles et autres conventions établies, qu'il innove principalement un genre – l'exemple du style américain que l'on s'est plu à limiter dans le cadre expressif de la photo émotionnelle est éloquent – il ne cessera d'agir en profondeur sur toutes les formes de l'expression photographique. Mais les prototypes, j'entends les exemples qui polarisent un style dans son esprit comme dans ses formes, dans ses qualités et ses défauts, sont des œuvres d'auteurs du pays même d'où ce style est issu, car parmi les facteurs qui contribuent au conditionnement du talent de nos auteurs, l'origine nationale, le milieu social, etc., ne sont pas les moindres. Il n'est que de revenir aux œuvres de nos trois photographes. Et, il nous est indifférent de constater que la plus grande partie de leurs images, et non seulement celles que nous avons choisies, conjuguent un motif identique: l'univers, l'homme, leurs échanges, leurs liens. La trame que tisse toute vie humaine. L'Hindou Raju traduit admirablement le style de la photographie de son pays: le souci d'exprimer et de communiquer des impressions où l'ordre esthétique est étroitement lié à l'ordre moral. La simplicité de ses compositions et la grâce de ses lignes, les nuances ou l'estompement des teintes ne sont que les moyens employés pour rechercher à atteindre le symbole. La technique surannée, vieillotte sert toujours bien cette catégorie de photo romantique, idéaliste et contemplative qui est encore de nos jours la tendance dominante de l'art hindou. Pour appartenir à la jeune génération, Raju ne fait que suivre les chemins que ses grands aînés, qu'ils s'appellent R. Bharadwaj, prof. Khambatta ou K. Dadyburjor, ont tracés depuis fort longtemps. Depuis le temps où la photo leur est apparue comme une mécanique de l'âme et de l'entendement. Gino Bolognini est bien dans la modulation italienne de la photo: la disposition à reproduire l'univers allié à des états de sensibilité: alternance de joie, de tristesse et de mélancolie. Un réalisme sans violence, sans brutalité accordé à une lumière intérieure, à une pénétration visuelle d'où le lyrisme n'est pas exclu, mais composé et dominé par cette loi de l'improvisation qui ne laisse juger que ce qui est déjà en place. Une photo intelligente et sensible – à ce sujet il restera à déterminer, un jour, l'influence qu'exerça cette école vénitienne, si prodigue en talents, sur le renouveau photographique en Italie – une composition inégale et parfois trop fidèlement didactique. Une technique sans reliefs particuliers. Bref, un style transparent, qui par lui-même éclaire une conception esthétique valable, et une réticence technique moins convaincante. Ce qui annonce changement ou exige changement est généralement suspect. Bien que nous n'ignorions en Europe combien l'expression et la transmission de la pensée avaient évolué, il nous était difficile d'interpréter le degré de mutation qui était intervenu dans les habitudes mentales de la société américaine. De même que nous avions minimisé la portée du reconditionnement qu'avait entraîné l'expansion des communications visuelles auditives et audio-visuelles. Nous pensions que cette inclination pour l'appel à la vibration des cordes sensibles, que le culte du choc émotionnel était un jeu gratuit. Nous péchions par l'esthétique. Si nous replaçons la photo américaine dans son cadre sociologique et partant, si nous revoyons son esthétique et sa technique, nous ne nous étonnons plus que ce style dramatiquement réaliste ou idéalement romanesque, d'où toute naïveté n'est pas exclue, corresponde à une vision du monde matériellement optimiste et dynamique, éthiquement incertain, mais traduite en des termes formellement symétriques et nets. Un monde bien regardé, communiqué sans pitié mais non sans sympathie. Des images rigoureusement composées et techniquement parfaits. Ecole d'aujourd'hui, style de demain? Martin Koehler est en quelque sorte l'exception qui confirme la règle. Et il nous déplait pas que son oeuvre paraisse s'écarter de nos allégations. Son oeuvre, pour se rapprocher de notre optique, ne s'éloigne pas de ses sources originelles. Il n'est que d'adopter un mètre de comparaison et une interprétation adéquate des rapports de distinction. Cela vaut la peine d'être expérimenté. C'est ce que nous proposons de faire." E.R.Mz.<sup>62</sup>

<sup>63</sup> Ibid.

questi autori, Martinez traccia un contesto molto ampio, perchè, come esplicitamente scrive, è necessario posizionare le immagini nel loro quadro sociologico di appartenenza.

La copertina del mese di agosto è una fotografia a colori di Willy Ronis. Apre il numero un breve articolo dedicato a Erich Angenendt, un fotografo professionista tedesco e, allo stesso tempo, un "maestro nell'arte della fotografia", che compie 60 anni.<sup>64</sup>

Come emerge dallo scritto, Martinez non crede nella contrapposizione tra fotografi amatori e professionisti. Erich Angenendt è un fotografo professionista, ma la sua capacità espressiva non è affatto compromessa dall'idea della committenza. La serietà di un'attività professionale garantisce invece spesso uno standard qualitativo superiore. Martinez pubblica infatti delle fotografie dall'impatto molto forte, introducendo un argomento che svilupperà più diffusamente in seguito, la fotografia industriale.

Nel processo di definizione dello stile, Martinez riconosce molta importanza ai viaggi e al confronto con soggetti diversi, e proprio la lotta quotidiana con le esigenze dei clienti, le evoluzioni della tecnica, le mode e gli altri condizionamenti che un fotografo professionista incontra, permettono l'affermazione di uno stile personale in grado di rinnovarsi.

Seguono le immagini del fotografo inglese Bert Hardy, dei reportage urbani realizzati con una 35 mm. Nel commento del fotografo, si legge: "Les rares photos vraiment exceptionnelles qu'un photographe réussit au cours de sa vie, donnent à réfléchir. Celles qui lui réussissent le mieux sont rarement prévues ni voulues. Le photographe, entièrement absorbé dans son travail, peut ne pas réaliser au moment même que telle ou telle prise est bien réussie. Cependant, au cours d'un travail

---

<sup>64</sup> Romeo Martinez, *Erich Angenendt maître photographe allemand à 60 ans*, in "Camera", 33. Anno, n. 8, agosto 1954, pag. 348. "Un photographe de profession, qui, comme Erich Angenendt, malgré la lutte quotidienne avec les clients, la technique, les tendances de la mode et tant d'autres choses, sache garder son élan et rester jeune et souple, trouver à dire toujours du nouveau en photographie, c'est vraiment chose rare. Il y a très longtemps qu'Erich Angenendt est représenté dans nombre d'importantes publications; des expositions sans nombre lui ont décerné plus de cinquante prix; et si l'on regarde aujourd'hui les épreuves de ce sexagénaire, on y trouve la fraîcheur et l'élan du jeune photographe joints à la technique et à la supériorité de l'artiste expérimenté et mûri. Erich Angenendt est issu d'une ancienne famille de photographes: photographe était son grand-père, et son fils l'est, lui aussi. Ayant conclu ses années d'apprentissage par un examen de maîtrise, en 1919, il s'établit à son compte dès 1920, à Dortmund, au coeur même du district industriel. C'est du reste là qu'il trouva sa tâche: décrire l'industrie dans toutes ses expressions. De longs voyages à l'étranger ne manquèrent pas de lui donner de temps à autre la possibilité de voir du nouveau, de s'occuper d'autres motifs et de développer en tous sens son style photographique. Et du style – il en a! On reconnaît les épreuves d'Erich Angenendt parmi des centaines d'autres. Sa personnalité s'exprime dans sa conception du motif, comme dans la maîtrise de tout ce qui est technique. Récemment on a noté surtout ses photo-montages de motifs industriels. Il est depuis longtemps parmi les personnalités les plus remarquables et les plus mûres du monde photographique allemand."

intense, cette prise exceptionnelle ne peut pas manquer de se présenter. Toute l'activité du photographe consiste à composer avec les éléments qui l'entourent; sa sensibilité, plus même que son intelligence, réagira immédiatement lorsque l'aspect des choses sera susceptible de donner la grande image exceptionnelle. (A mon avis, la sensibilité naturelle produit les images individuelles, tandis que c'est l'intelligence qui compose l'ensemble de l'histoire.) L'image idéale distille en quelque sorte la quintessence de la vie; elle cumule les émotions; elle est mouvementée, impliquant par là la continuité de la vie; elle présente quelque aspect humain si visiblement, que qui la contemple ne peut pas ne pas en reconnaître la vérité."<sup>65</sup>

Il riferimento di Bert Hardy alla casualità anche nel lavoro dei fotografi professionisti, l'incertezza del risultato o la sorpresa per uno scatto non previsto, articolano in nuove direzioni il pensiero espresso da Martinez sull'attività di Erich Angenendt.

Seguono, alla conclusione del numero, le recensioni di alcune pubblicazioni: non si tratta, come di consueto nelle riviste fotografiche, di manuali dedicati alla tecnica, Martinez parla di libri fotografici e di saggi dedicati alla riflessione teorica sulla fotografia. Presenta il libro fotografico più recente di Henri Cartier-Bresson, *Les Danses a Bali*, con un'introduzione sul teatro balinese di Antonin Artaud del 1931, il testo di Bérlyl de Zoete, pubblicato da Robert Delpire, grande amico del fotografo, nel 1954.

Recensisce molto favorevolmente il volume intitolato *La photographie cette inconnue...*, di Paul Sonthonnax, direttore della rivista "Photo-Monde". Martinez gli riconosce il pregio di ampliare le idee e il dibattito sul mondo della fotografia.

Seguono i libri fotografici *Select pictures* del fotografo giapponese Ihei Kimura, *35-mm photography* di Jacob Deschin - photo-editor del "New York Times" - che raccoglie l'opera di 55 autori che hanno utilizzato nel loro lavoro la 35 mm.

Recensendo *Belleville-Ménilmontant* del fotografo francese Willy Ronis, pubblicato da B. Arthaud, Martinez sottolinea che, guardando ai libri fotografici apparsi di recente in Francia, non si può non domandarsi se non sia in atto una trasformazione importante nell'editoria fotografica. "Sono usciti infatti dei libri di fotografi che hanno qualcosa da dire, impaginati e stampati bene e a prezzi abbordabili"<sup>66</sup>. Si chiede se

---

<sup>65</sup> Bert Hardy, in "Camera", 33. Anno, n.8, agosto 1954, pag. 382.

<sup>66</sup> Dalla rubrica *Buchbesprechungen* con i suggerimenti bibliografici, in "Camera", 33. Anno, n.8, agosto 1954, pag. 377. Il volume Belleville-Ménilmontant appartenuto a Martinez reca questa dedica: " Pour Roméo

non si tratti finalmente di una presa di coscienza da parte degli editori, plaudendo a questo lavoro esemplare di Willy Ronis, che testimonia una sensibilità ricca e un talento molto vario. Riconosce al lavoro di Ronis di aver saputo ricreare l'immaginario di questa parte strana di Parigi, autentica e poetica al tempo stesso. Completa la visione della città una prospettiva sui parigini, che si trova nel libro fotografico di Robert Doisneau, *Les parisiens tels qu'ils sont*, pubblicato da Delpire, che Martinez apprezza per l'umorismo un po' caustico e la capacità di restituire un affresco della capitale con la sua commedia umana. Concludono la rubrica il volume di Fritz Henle, *Figure Studies*, che pubblica una serie di studi sul nudo femminile e il libro di Brassai, *Seville en fete*, pubblicato da Delpire, per il quale Martinez esprime grande apprezzamento.

L'immagine a colori dell'iceberg ripresa da Ernst Hofer, fotografo di Berna, nel corso di una spedizione in Islanda e Groenlandia è la copertina del numero di settembre.

La parte centrale del numero è tuttavia dedicata alla fotografia di Willy Ronis, che accompagna le immagini con « le considerazioni di un foto-reporter », delle riflessioni molto precise sul linguaggio del reportage fotografico, e sulla sua relazione con l'attività giornalistica. E' particolarmente significativo il confronto con il testo di Henri Cartier-Bresson pubblicato nel mese di aprile, poichè con Ronis si entra nel vivo della professione del reporter e delle redazioni.<sup>67</sup> Egli espone il punto di vista

---

Martinez, ces images d'un coin de Paris qui s'enfoncent peu à peu dans l'Histoire. Très cordialement, Willy Ronis."

<sup>67</sup> Willy Ronis, *A bâtons rompus...ou l'autre écriture*, in « Camera », 33. Anno, n.9, settembre 1954, pag. 395 e pag. 421. « Si l'on peut valablement défendre cette idée que le sort de l'armée est chose trop sérieuse pour être confié à des militaires, il serait tout aussi admissible de charger tout autre qu'un photographe du soin de traiter de la photographie. Qui pourrait alors s'acquitter honorablement de cette tâche ? Un critique ? *Critique d'art* alors, si l'on accorde à considérer la photographie comme un art, ce que, contrairement à certains confrères plus ou moins faussement modestes, j'admets sans minauder, encore que dans la photographie de reportage, qui est mon domaine le plus cher et à laquelle je pense d'emblée lorsque je pense à la photographie, les soucis élémentaires qui président à la réalisation de l'œuvre d'art soient souvent impossibles à assurer. *Critique littéraire* ? Peut-être aussi bien, puisque la photographie est véritablement un langage, en ce sens que l'image physico-chimique inscrite sur le papier bromure, puis reportée sur le papier imprimé, en tant que fidèle reflet de la réalité sensible – plus ou moins fidèle, mais les mêmes restrictions s'appliquent au langage écrit – exprime souvent avec une très grande clarté et dans un raccourci saisissant la signification profonde des faits de notre temps.

Dans la mesure où ces faits sont l'expression concrète d'une époque donnée – information – et où le photographe, prenant parti plus ou moins volontairement, les présente sous l'aspect qui lui paraît tout particulièrement dégager leur signification profonde – polémique – la photographie devient même très vite un matériau de choix pour le *critique d'histoire* ou le *moraliste* toujours avides de nouvelles contributions pour l'étude du monde réel.

Le photographe reporter est par ailleurs assez mal préparé à manier la plume. D'abord parce que ce n'est pas son outil de chaque jour. Ensuite parce que les rythmes d'expression de l'homme à l'appareil et de l'homme à la plume sont fondamentalement différents, même sur le plan journalistique où ces deux hommes se coudoient. C'est pourtant aujourd'hui un photographe qui écrit. Il le fait, en tout état de cause, avec le constant souci de ne rien dire qui ne soit vérifié par son expérience et celle des confrères dont il a, de-ci de-là, retenu les propos.

Le photographe devant l'événement, c'est un ressort tendu ; je pense surtout au ressort tendu des pièges à gibier. L'attention du reporter-photographe est tendue comme le ressort de son obturateur. Lorsque le gibier est à sa portée et dans sa situation exemplaire, le ressort de son piège à images doit déclencher le claquement de mâchoires qui happe l'événement pour le fixer sur cette rétine d'un genre spécial qu'est la surface sensible. Mais alors que le déclenchement du piège à gibier, purement mécanique, est provoqué par



le contact matériel qu'imprime la bête sur l'appât: mécanique élémentaire et à stade unique, le stade est double dans le cas de la photographie. Le premier stade est mental : l'opérateur, à une certaine étape du déroulement de l'événement est emprisonné...si tout se passe bien ! Car c'est dans la mesure où le second stade est très proche du premier dans le temps, au point qu'ils paraissent se confondre, que les chances de réussite sont assurées. Pourtant, il est des gibiers pleins d'astuce qui emportent l'appât sans toucher au ressort. Il est aussi dans le déroulement des événements des moments si fugaces que l'esprit en accuse la perception avec un fâcheux retard, si bien qu'en ces circonstances, ou bien ces moments trop tard détectés ne déterminent qu'un regret lancinant dans la tête du reporter, ou bien – chose au moins aussi triste – les mâchoires du piège à images se referment sur le vide.

Lorsqu'un maçon et un plombier se racontent des histoires de petits murs et de tuyauteries, ils noircissent à plaisir les inconvénients de leurs professions respectives. Lorsqu'un journaliste et un photographe-reporter discutent métier, leur véhémence est en tous points identique. Le premier se plaint de ce qu'il se trouve trop souvent dans l'obligation de pondre cent, deux cents ou trois cents lignes sur un sujet qui n'offre qu'une trop mince matière ; ou, inversement, qu'on lui accorde trop peu de place pour tout ce que son sujet lui suggère. Et d'ajouter que si dans le même temps, son confrère photographe réalise, ne serait-ce qu'une seule belle photo avec un minimum d'atmosphère, il peut considérer qu'il a gagné la partie. Le photographe rétorque : « Lorsque mes photos sont reproduites dans un format trop petit ou sur du papier-journal, le lecteur n'y retrouve plus le dixième de ce que j'y ai mis. Alors que, pas plus qu'un sonnet de Baudelaire, votre article ne saurait craindre, s'il est bon, d'être imprimé sur du papier d'emballage ». Il n'est pas de solution à ce genre de querelles, puisqu'il est dans la nature humaine que chaque spécialiste souffre perpétuellement des difficultés propres à la discipline qu'il s'est choisie, et qu'il est seul à connaître. Il est pourtant un point sur lequel le photographe se sent particulièrement désavantagé. C'est lorsqu'il oeuvre sur un événement dont il ne peut contrôler ni diriger le déroulement. Je m'explique. Les événements (développement chronologique) donnant matière à reportage photographique peuvent, grosso modo, se diviser en trois familles :

1. ceux dont le développement est *cyclique* ;
2. ceux dont le développement est *irrégulier* ;
3. ceux dont le développement est *continu*.

Dans la première famille, je choisis un cas type, presque caricatural, pour me faire mieux comprendre : un reportage sur un *manège de fête foraine*. A chaque tour de manège, je vois successivement des personnages typiques chavauchant l'animal ou le véhicule burlesque qui a éveillé mon intérêt de reporter. En admettant qu'entre deux arrêts le manège tourne vingt fois, il y a de grandes chances pour que je puisse recommencer plusieurs fois tel et tel cliché que je me suis proposé d'obtenir. C'est du mitraillage, mais du mitraillage bien compris. Cas type de la deuxième famille: une *fête folklorique* ! Cette fête comporte des préparatifs pendant lesquels j'ai le temps de prendre plusieurs vues, parmi lesquelles je choisirai la meilleure plus tard, lorsque la série sera terminée, si cette image-prélude s'avère utile. Cette fête comportera un certain nombre d'épisodes, plus ou moins importants comme intérêt et comme longueur. Ce qui implique que je supprimerai certainement de ma série certains aspects de la fête insuffisamment plastiques dans la forme ou trop peu significatifs quant au fond. Peut-être même déciderai-je en cours de route de ne m'occuper que d'un seul de ces épisodes, jugé très riche en lui-même et capable de synthétiser à lui seul le sens de la cérémonie. Enfin, je propose comme reportage appartenant à la troisième famille: *un match olympique d'athlétisme*. Tous les participants sont des acteurs d'égale importance. Ils sont tous des gagnants possibles. Ils vont tous accomplir, en saut à la perche ou au lancement du javelot, successivement, les mêmes gestes. Il est indispensable que j'enregistre de chacun d'eux, au minimum une image valable. C'est pour cela que je classe ce cas dans la famille des reportages à développement non plus cyclique, puisqu'il s'agit chaque fois d'un protagoniste différent, mais continu et régulier. Si nous considérons successivement les risques de ratage pour les trois cas envisagés, nous ferons les observations suivantes : pour les cas du manège, les risques sont minces. Un manège fonctionne pendant des heures et le reporter a de multiples occasions de se rattrapper. En ce qui concerne la cérémonie de folklore, même si l'un des épisodes n'a pas donné l'occasion d'une bonne photo, la série n'en apparaîtra pas nécessairement mutilée pour autant. L'exemple du match olympique est très différent. Je dois avoir, de toute nécessité, constitué une série complète d'images des sportifs en lice. Ce qu'on fera des images, je n'en sais rien à l'avance. Peut-être une seule, celle du gagnant, sera-t-elle utilisée en pleine page: la "noble incertitude du sport" me contraint à oeuvrer avec cette idée que chaque fois que je fais un cliché, ce sera peut-être celui-là le cliché le plus important. Si j'en rate un seul, ou si, au moment où il faut le faire, je suis occupé à recharger mon appareil et si c'est précisément celui du triomphateur, tout est compromis, tout le reste est bon pour le panier; je n'ai plus qu'à aller cuver ma honte au coin le plus noir de mon laboratoire. Voilà bien la différence fondamentale entre le travail du journaliste et celui du photographe en face du même sujet. A talent égal, je ne crois pas qu'il y ait de faute irrémédiable pour le premier. S'il n'a pu assister en personne à une scène capitale – pas plus que l'homme à l'appareil, il n'a le pouvoir d'être toujours là où se passe le plus intéressant – en admettant que sa relation souffre d'un certain manque de relief que procure le contact direct avec l'événement (encore que l'expérience prouve chaque jour qu'une enquête menée par un journaliste de talent sur un fait passé peut être plus passionnante, et plus vraie, que le récit de ceux qui l'ont vécue) la confrontation et l'analyse des relations émanant de témoins pourront largement y suppléer. Le journaliste possède une machine à explorer le temps. *L'appareil photo n'est pas doué de mémoire*. Le reportage photo a pour but de présenter, au moyen de quelques images, un aspect cohérent et sincère d'un événement tiré de l'actualité. Les conditions spécifiques de sa réalisation, en général "contre la montre", les difficultés techniques qu'il faut résoudre dans des temps qui excluent la calme réflexion, font qu'un général les photos ainsi produites, si elles provoquent un certain choc par leur accent de vérité, ne prétendent nullement à la qualification d'oeuvre d'art.

Assez proche de la photo de reportage est la *photo d'illustration*. Celle-ci est également destinée, comme son nom l'indique, à illustrer un sujet. Ici pourtant le sujet est moins rattaché à l'actualité journalistique qu'à un thème d'intérêt permanent, par exemple un village de montagne, un jardin d'une ville, les enseignes curieuses, etc... Les frontières entre le reportage et l'illustration sont donc assez floues, et le reporter est souvent aussi illustrateur. Il est pourtant des circonstances (trop rares) où le reporter peut réaliser son travail avec un minimum de calme. Ces circonstances existent, mais il faut dire tout de suite qu'elles sont exceptionnelles. Aussi, dans le reportage-express, sur un sujet donné où sa sensibilité peut transparaître, c'est à partir du *contenu* qu'elle sera perceptible, vu que les exigences d'une *forme* achevée y sont trop difficilement observables. Voici donc évoqué le rapport magique forme-contenu, à partir de quoi l'on a coutume de juger les oeuvres de l'Art. Or, la photographie est une forme d'expression majeure. Elle a conquis depuis longtemps ses lettres de noblesse. Elle a ses primitifs, ses classiques, ses naïfs, ses modernes, ses pompiers et ses loufoques. C'est un grand art graphique, qui ne doit plus rien à la peinture et

del fotografo, permette al lettore di comprendere in maniera molto precisa le difficoltà legate alla sua professione, le sfide cui un foto-giornalista è confrontato in tutti i suoi incarichi, per ottenere delle immagini che, una volta pubblicate, sembrano il risultato di un processo quasi naturale e automatico. La funzione dei testi scritti dai fotografi stessi è anche quella di dissipare un immaginario più o meno ideale, per aderire alla realtà di una professione spesso molto dura. Come già Nancy Newhall aveva evidenziato su « Aperture », è il fotografo l'interlocutore più debole all'interno della redazione. E' dunque utile il tentativo di parlare del rapporto che lega il fotografo al giornalista, per spiegare ciò che accade alle fotografie nella loro relazione con il testo che devono affiancare e con l'editor che le seleziona.

Nancy Newhall scriveva:<sup>68</sup> *"No one is more concerned about his work than the photographer; until he sees his negatives and prints them, he feels half blind. Why not make him responsible for the whole photo-story in its preliminary state? Give him the time to conceive and realize his job completely. Let him sketch out what is to happen on the pages allotted to his subject. Then editor, writer, and art director*

---

possède de multiples domaines qu'il est seul à pouvoir explorer, sans compter ceux qui lui sont communs avec les arts dits majeurs et où il y aussi son mot à dire. Toute image photographique pourra donc s'analyser du double point de vue de la forme et du contenu. Lorsque telle photo ne présente que de subtiles géométries de lignes, rien et que cela, l'esprit sera séduit peut-être, mais le coeur ne vibrera pas. Or la photographie nous transmet les reflets de l'univers perceptibles naturellement par nos yeux. C'est donc un art qui plogne ses racines dans la vie, qui exprime par conséquent une réalité humaine. Dans le reportage la recherche de la beauté formelle est, je le répète, plus difficile que dans le portrait ou le paysage. Mais elle n'est pas exclue. C'est donc le contenu qui doit s'y exalter avant tout. Une photo graphiquement impeccable, mais de signification ambiguë pèsera bien peu auprès de telle autre, moins heureusement construite, mais où l'idée frappe du premier coup. Beaucoup de bonnes photos de reportage furent réalisées très vite, à l'impromptu, sans rien demander à personne. Les préoccupations techniques s'y trouvaient limitées à une mise au point et à un temps de pose approximatifs évalués subconsciemment, comme on conduit sa voiture ou son vélo: la latitude de pose de nos films et la profondeur de champ des focales courtes ne sont pas de vains mots. Toute l'attention était suspendue à l'attente du moment unique, sans fausse note, presque trop beau pour être vrai, qui ne peut s'évanouir dans la seconde qui suit et qui produit un choc impossible à obtenir par la mise en scène. Il ne s'agit plus d'art dans l'acception usuelle du terme, puisque l'intervention personnelle du photographe se réduit presque uniquement au choix de la seconde de vérité. Mais la réussite de ce genre d'images est tout de même le fruit d'une longue patience, car on ne peut l'obtenir qu'après la maîtrise du métier. Et elle suppose – avant tout – l'amour sincère et le respect de l'humain. Tout être sensible et lucide s'exalte devant ce que la réalité contemporaine présente de beau, s'amuse de ses ridicules et stigmatise ses tares. Il le fait en pensée ou s'exprime à haute voix, selon sa nature et ses fonctions. La photo étant un langage, la photo de reportage confère à ce langage son maximum de clarté et d'intensité. Le photographe reporter sensible et lucide enregistre dans les aspects du monde extérieur à la lumière de ses tendances profondes, avant même d'avoir déclenché l'obturateur. Mais au moment où, pour parler comme Goya, il veut dire au public: "Cela est vrai, je l'ai vu", il arrive qu'un intermédiaire s'interpose: la publication. Il peut y avoir conflit entre les points de vue respectifs de l'auteur et de la publication et qui dépasse le domaine propre de la photographie, puisqu'il a sa source dans le drame de notre temps, un certain nombre de sujets de reportage touchant aux questions fondamentales sur lesquelles les opinions s'affrontent. Sur ce point, reporter-photographe et journaliste peuvent se serrer la main: ils sont embarqués sur le même bateau. Cette note de confraternité professionnelle me paraît tout à fait propre à mettre le point final à ces quelques réflexions d'un photographe qui ose espérer qu'elles peuvent intéresser d'autres gens que lui-même."

<sup>68</sup> Nancy Newhall, *The Caption*, in "Aperture", n. 1, 1952, pag. 23. Nancy Newhall aveva dato anche una definizione del ruolo dell'editor: "As the conductor of this mad orchestra, assembling the photostory and fitting it to the printed page is his job and his form of expression. Perhaps he enjoys the power of x-ing out sheaves of contact prints, greening the captions, reslanting the text, recasting the layout. Perhaps he likes the battering of a multitude of deadlines. Yet the real power and joy of his job lies in developing his human and physical material and orchestrating it into a balanced scheme and program. Often the original idea for a story is his, and his the inspiration that gives impact to its final presentation. He fits the job to the man, he helps the photographer realize his individual gifts. The young medium itself, huge as it is, opens up because of his sensitivity to its needs. In giving the photographer the challenge of full responsibility for his job, the editor helps the medium expand and himself to eliminate a source of frenzy." (pagg. 23-24).

*will have an integrated whole, however raw, to polish and perfect, instead of jigsaw puzzle to initiate and assemble. Just suggest this to an editor, even the most sympathetic, and the chances are he will turn to you in a shocked surprise. The photographer??? Responsible for text? Why an editor, so editors say, thanks God when he finds a photographer with intelligence enough to cover a story and bring back photographs of it, let alone one who can put two words together without falling over them. The photographer responsible for picking out his own best work, as other professional artists do? Why the photographer, in the editor's opinion, has ridiculous attachments, generally either technical or sentimental, to the least interesting pictures. His ideal layout is one photograph to a page or even to a spread, either bled or with an acre of white paper around it. (And his most brilliant suggestion for magazine makeup is usually that a whole issue or at least a half be devoted to his latest story – no captions; the pictures don't need any. Just a short introduction about the subject and how he managed to photograph it.) Well, what is wrong with photographers that this libel is uncomfortably true? Are we people with a profession to measure up to, or are we a set of mechanical eyes unfortunately attached to egos?"*

Nello scritto di Nancy Newhall, come in quello di Willy Ronis, si intravede un sistema, quello dell'edizione, con le sue regole e procedure, sconosciuto alla maggioranza dei lettori. E' un'industria invisibile di cui è necessario svelare i meccanismi, per permettere, da un lato ai fotografi che vogliono tentare la via del professionismo di orientarsi meglio, dall'altro al pubblico di avere con l'immagine stampata un rapporto meno passivo e più consapevole.

Si affacciano alla riflessione di Ronis infatti anche le possibilità di manipolazione che permette la fotografia. Martinez intende superare l'idea che chi usa le immagini non possa trovarsi a proprio agio con la parola e anche questo intervento di Willy Ronis non fa che confermare la sua convinzione. L'immagine è una scelta che racchiude la parola, la metamorfosa in altro. Il pubblico non può rimanere nell'illusione che essa sia il completamento della parola, la sua spiegazione. Si tratta di linguaggi che utilizzano grammatiche differenti, che fanno riferimento a campi diversi, che il pubblico, con l'altissima diffusione della fotografia, è sempre più chiamato a

conoscere. La fotografia come linguaggio trova nel reportage, secondo Ronis, e certamente anche secondo Romeo Martinez, la sua espressione più lucida e intensa. La copertina del mese di ottobre è una fotografia di Pierre Verger, al quale è in gran parte dedicato il numero della rivista. Martinez aveva già pubblicato delle immagini di Verger sulle pagine di « Occident » alla fine degli anni Quaranta.

E' significativa rispetto al pensiero di Martinez sulla professione fotografica e le sue categorie, la presentazione che la redazione fa del fotografo dedito alla documentazione etnografica. « Pierre Verger è un reporter fotografo che, nella sua opera, non conta alcuna scena di guerra, nessun negativo di rivoluzioni e nessuna fotografia di avvenimenti drammatici, soggetti che contribuiscono talvolta a garantire la reputazione di un fotografo. »<sup>69</sup>

Si può leggere tra le righe una critica alla leggerezza con cui si attribuisce l'etichetta di « fotografo di guerra », senza riflettere sulle gravose implicazioni che essa comporta, nel segnare, anche a posteriori, la vita di un fotografo.

Verger scrive : « *Au cours de mes recherches, la photographie, mon instrument de travail, se révéla comme une aide précieuse, et constitua un moyen de communiquer irremplaçable avec ceux chez qui j'allais faire des enquetes. Les épreuves des photographies prises au Brésil au cours de certaines cérémonies, montrées en Afrique, créaient immédiatement des rapports cordiaux et établissaient un climat d'intérêt et de symphatie indispensable à la poursuite de mes travaux. En substituant l'expression verbale de la pensée par le document photographique, la représentation visuelle prenait la force d'un langage parfaitement compréhensible à tous et assimilable par tous. (...) Ainsi, la photographie prenait une valeur incomparable d'échange, et contribuait à renouer une chaleureuse trame de sentiments communs entre les membres d'un même groupement humain dispersés par les circonstances entre deux continents. Je reconnais volontiers que j'ai souvent négligé le coté esthétique au profit de la spontanéité des expressions et des scènes a capter ; quant à la qualité photographique, elle a souffert de l'obligation où j'étais de développer dans des conditions climatologiques et techniques défavorables.* »<sup>70</sup>

La dimensione della fotografia come linguaggio assume in questo caso una rilevanza

---

<sup>69</sup> Nota biografica sul fotografo Pierre Verger, in "Camera", 33. Anno, n.10, ottobre 1954, pag. 435.

<sup>70</sup> Pierre Verger, *Ethnographie et photographie*, in "Camera", 33. Anno, n.10, cit., pag. 434 e pag. 468.

fondamentale. Si introduce in questa occasione un ulteriore utilizzo dell'immagine, quello finalizzato alla ricerca etnografica, che ha le proprie regole e che soggiace a particolari condizionamenti che finiscono per influenzarne anche lo stile.

Come viene menzionato nella stessa nota biografica, Pierre Verger ha dato alle stampe presso Paul Hartmann questo stesso anno un libro fotografico intitolato *Dieux d'Afrique : Culte des Orishas et Vodouns*, dal quale Martinez ha tratto le fotografie presentate sulla rivista.

E' interessante notare che spesso le uscite editoriali costituiscono lo spunto per affrontare argomenti e nuovi approcci, diversi, alla fotografia.

In questo stesso numero vengono presentate anche le fotografie di animali di Ylla, che parla delle sue spedizioni fotografiche nelle riserve naturali in Africa.

Infine Martinez presenta alcune immagini tratte dal libro fotografico di René Groebli intitolato *Gli occhi dell'amore*, pubblicato in tedesco e in inglese, ma che ancora non ha trovato un editore per i paesi francofoni, come si legge in una lettera inviata da Groebli a Martinez l'8 settembre 1954.<sup>71</sup>

Il numero di novembre ha in copertina una fotografia di Werner Bischof dell'Osservatorio di Jaipur in India. E' infatti al lavoro di Bischof e di altri due fotografi svizzeri, Paul Senn e Hugo P. Herdeg, che questo numero di "Camera" è dedicato.<sup>72</sup> Si tratta di un'uscita composta per la maggior parte di immagini.

---

<sup>71</sup> Lettera inviata da René Groebli a Romeo Martinez l'8 settembre 1954.

<sup>72</sup> Romeo Martinez, *Trois photographes suisses*, in "Camera", 33. Anno, n. 11, novembre 1954, pagg. 478-479 e pag. 514. « Si encore de nos jours, nous n'avons pas tout à fait soulevé le rideau magique de la photographie, c'est que l'outil nous apparaît toujours aussi miraculeux. Son oeil ne voit pas seulement comme nous l'essentiel, il voit tout, il relève tout, et, en nous livrant une image véridique de la nature, la caméra nous semble ainsi la créatrice de la photo. Cela est matériellement exact, car, ce qui se fait au moment de l'exposition est littéralement la photo, et il faut au photographe beaucoup de subtilité, de calcul et de ruse, pour jouer au plus fin et peut plier l'appareil à enregistrer sa photo. A l'encontre du dessinateur, qui peut recueillir une impression, l'absorber, la mûrir, avant de saisir le crayon au moment propice, le regard contemplatif du photographe ne peut être "qu'attention photographique", sa manière de voir "sélection", son aptitude et sa nécessité "agir sur-le-champ". Certes, la photographie est un procédé technique: un champ délimité du monde visuel se reflète et est saisi en même temps, et cet enchaînement consécutif aboutit à un effet qui prend la force d'une assertion, d'une attestation objective. La réalité elle-même ne semble-t-elle pas être présente? C'est l'observateur éveillé, c'est l'attentif lecteur d'images qui posent la question de l'auteur et de ce que celui-ci peut avoir apporté en dehors de son habileté technique. C'est à ce moment que la photographie commence à lever son masque d'objectivité, et nous révèle sur son véritable plan le sens de l'expression personnelle, l'esprit de la personnalité du photographe.

Paul Senn a été un photographe vigilant et un observateur inlassable. Apte à s'effacer complètement pour mieux capter, il posséda le rare don de s'identifier, d'être lui-même de ses hommes qu'il s'efforçait de comprendre. Vivant parmi eux, souffrant avec eux, sa grande réceptivité l'a toujours engagé activement dans les chemins de la vérité. Quand sa sensation représentative déclenchait sa caméra, on aurait dit que la machine faisait partie de son organisme tant les phases du travail paraissaient spontanées. Il semble que Paul Senn ait négligé les canons esthétiques, mais de même que la composition n'a point été une de ses préoccupations dominantes, il n'a jamais essayé de rectifier par un découpage savant une épreuve précairement composée. Il est peu d'images moins photographiquement savantes que celles de Paul Senn, et pourtant ses photos sont des tableaux. C'est précisément parce qu'il a toujours refusé d'intervenir, de poser, d'arranger quoi que ce soit que ses oeuvres se nourrissent de l'arbre de la vie et palpitent d'humanité. S'il y a eu chez Paul Senn un souci d'ordre esthétique, il résidait dans l'esprit de présence, de vigilance qui lui faisait discerner à travers le désordre des apparences, la signification et le pouvoir de l'image à capter. Le langage de Hugo P. Herdeg était différent, son monde, un monde différent. Lui aussi était un inquiet. Mais tandis que Senn se tournait vers l'homme, Herdeg était fasciné par la beauté de l'accomplissement de

Martinez entra nello specifico del lavoro di ciascuno con grande profondità, ma fa precedere questa analisi da una riflessione introduttiva sul rapporto che si instaura tra il fotografo e la macchina. "Il suo occhio non vede solamente l'essenziale come noi, vede tutto, rileva tutto, e poiché restituisce un'immagine veridica della natura, la macchina ci sembra così la creatrice della fotografia. Questo è materialmente esatto, infatti, ciò che si fa al momento dell'esposizione è letteralmente la foto, e serve al fotografo molta finezza, calcolo e astuzia per giocare a chi è più furbo e per piegare l'apparecchio a registrare la foto che *lui* desidera." Il fotografo si trova nella situazione di dover piegare la macchina fotografica attraverso tutto il suo sapere per scattare la fotografia che vuole ottenere, e non quella che sceglie la macchina. L'idea che essa possa imporre una « sua » visione avrà un seguito nello sviluppo del concetto dell'inconscio ottico e tecnologico di Franco Vaccari e nelle teorizzazioni più recenti di Vilém Flusser. Martinez continua: « Certo, la fotografia è un procedimento tecnico : un campo delimitato del mondo visivo si riflette ed è immortalato al tempo stesso, e questo concatenamente consecutivo raggiunge un effetto che ha la forza di un'asserzione, di un'attestazione oggettiva. Non sembra infatti che la realtà stessa sia presente ? E' l'osservatore accorto, il lettore attento dell'immagine che si pone la questione dell'autore e di ciò che questi può avere apportato al di là della sua abilità tecnica. E' in questo momento che la fotografia comincia a levare la sua maschera di

---

l'homme. Il a très rarement photographié l'être humain, seul l'objet créé par l'homme le passionnait. La mise en oeuvre de son travail photographique était une suite de longues contemplations et d'une extrême agitation intérieure, qu'il maîtrisait au prix d'une discipline de fer et d'une rigoureuse conscience professionnelle. Herdeg a aussi refusé tout effet artificiel, et n'a pratiquement jamais composé une photographie. Ses statuettes de bronze, ses masques, ses outils et objets industriels apparaissent tel qu'ils se présentaient à lui, et il est presque impossible de déterminer, avec quelque précision, par quels moyens il obtenait l'expression de ses reproductions. Ses photographies n'ont jamais démontré ni décrit un objet, car son activité se plaçait sur un plan plus haut. Ce qui comptait pour lui c'était de rendre visible l'essence plastique de l'oeuvre à travers son apparence. On peut se demander s'il ne faut pas rechercher l'origine de cette disposition particulière dans l'influence profonde que les oeuvres de ses amis artistes, avec lesquels il a vécu à Montparnasse et dont il avait reproduit les oeuvres, ont exercé sur Herdeg. C'est probablement à ce moment-là qu'il a eu la perception ineffaçable de l'expression authentique de l'oeuvre d'art, et, qui sait, la révélation de son aptitude. C'est ainsi qu'à force de franchise et de dépouillement, et en s'effaçant devant son modèle, Hugo P. Herdeg est parvenu au rare effet de rendre en photographie la teneur même de l'oeuvre et pas seulement sa reconstitution apparente.

Werner Bischof apparaîtra à beaucoup de monde comme le plus brillant de ces trois photographes suisses : l'artiste, le poète. Son aspiration à la beauté lui a conféré en premier lieu le privilège de posséder le sens esthétique de l'ordre, ainsi qu'une rare sensibilité pour les matériaux. Très jeune encore, il était considéré comme un maître des valeurs plastiques. Le contenu et la forme de ses photos sont des modèles d'organisation plastique et d'application technique. Mais, s'il est capital de relever le mérite unanimement reconnu de l'oeuvre de Bischof sur le plan esthétique et technique, il est tout aussi essentiel, à notre avis, de souligner les voies de son évolution. De même qu'il avait perçu que la profondeur de la compréhension se mesure à la perfection de l'expression, son besoin de dépassement l'engagea vers des points de départ nouveaux, vers des prémices nouvelles. Son exigence vers l'unité était aussi l'aboutissement du conflit entre les réalités intérieures et extérieures, ce problème éthique qui ne se poserait jamais s'il y avait choc entre ces deux ordres de réalités. Il n'est que de se pencher sur l'oeuvre que Werner Bischof a produit ces dernières années pour se rendre compte combien cet être sensible, émotionnel et volontaire s'était intégré les fragments toujours plus grands de cette unité, et à quel point il s'était rapproché de la maturation qu'il recherchait. Il est sans doute très prématuré de parler de l'influence que Paul Senn, Hugo P. Herdeg, et Werner Bischof exerceront sur la photographie de ce pays et d'ailleurs, mais ceci est secondaire. Ce qui est important, c'est que leur activité a montré toute la profondeur avec laquelle ils ont perçu le sens de leur vocation, et la mesure où celle-ci a trouvé une expression adéquate."

oggettività e ci rivela il vero senso dell'espressione personale, la personalità del fotografo. »

Come si preciserà ulteriormente nel numero di dicembre nell'articolo di Willy Ronis dedicato alla visione, la macchina possiede delle caratteristiche che influiscono e determinano la visione, così come ne possiedono l'occhio e il singolo individuo dietro l'obiettivo.

In questo numero di dicembre, con una fotografia a colori di Marc Riboud in copertina intitolata *Natale a Copenhague*, sono pubblicati degli estratti di reportage di George Rodger, Erich Lessing, Ernst Haas e Henri Cartier-Bresson, le cui immagini sono raccolte con il titolo di *Fêtes religieuses – Réjouissances profanes*. Una citazione dell'Ecclesiaste introduce una serie di immagini del Natale a Betlemme, delle tradizioni di un villaggio austriaco, dell'Epifania in Italia e del Capodanno a Times Square.

Il lungo reportage è seguito da un articolo di Willy Ronis, che continuerà nei numeri successivi di « Camera », intitolato *Vision naturelle e vision fotografica*<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Willy Ronis, *Vision naturelle et vision photographique*, in "Camera", 33. Anno, n.12, dicembre 1954, pagg.562-568. Seguono alcuni passaggi del lungo articolo. Pag. 565. « Cela signifie qu'il ne suffit pas que tel ou tel aspect du monde extérieur nous intéresse pour que cela donne, d'emblée, une bonne photo. Cela ne signifie pas non plus qu'il y ait beaucoup de sujets interdits. En réalité, tout ce qui se voit est matière à photographie, plus ou moins facilement d'ailleurs, en modifiant éventuellement le mode opératoire selon le sujet à traiter ou la manière dont il se présente. Aucun des exemples que j'ai décrits ne constitue un cas choisi de photo impossible. Ce sont tout simplement des sujets difficiles parce qu'à première vue ils paraissent simples. A première vue, ai-je dit, et voilà le nœud de la question. Il existe une *vision naturelle*, celle que nous donnent nos yeux. Il y a une *vision photographique* : celle que nous donne l'objectif de notre appareil. Géométriquement ces visions sont superposables. Affectivement et esthétiquement, elle ne le sont pas. »

Pag. 566 « Par ailleurs, la notion du monde extérieur fournie par le sens de la vue ne devient consciente qu'après avoir été élaborée par l'esprit qui interprète ce que lui fournit la rétine à partir de données fort complexes où interfèrent le souvenir de visions semblables déjà perçues, les dispositions intellectuelles particulières à chacun de nous, notre état de santé physique et mental au moment considéré, etc. Nous ne nous rendons pas compte non plus que lorsque nous regardons un sujet assez étendu, même si nous ne bougeons pas la tête de droite et de gauche et de bas en haut, nos yeux, par leur mobilité, promènent leur axe de vision distincte, centre du cône de vision fine, sur toutes les parties intéressantes du sujet, par une *exploration continue* qui alimente notre besoin d'analyse. Si cette exploration est encore insuffisante en étendue, un déplacement tout aussi peu conscient de notre tête nous fournit nouvelles zones de découverte. Tout cela se fait très vite et c'est la synthèse rapidement opérée à partir de ce faisceau d'analyses qui nous donne, d'un paysage par exemple, l'image que nous délimitons à *notre goût* selon l'angle dans lequel sa composition intrinsèque nous dicte de l'enfermer. »

[...] « C'est ainsi que la tendresse que j'éprouve pour ce paysage prend en partie sa source dans l'impression que produisent sur moi deux éléments choisis : le mur en lierre et le rideau de cyprès, qui occupent angulairement, d'où je les vois, une très faible portion du panorama. Si je fais une photo de ceci, je quitte le domaine affectif pour le domaine intellectuel, car l'image à deux dimensions que j'obtiendrais ne pourra véritablement m'émouvoir, comme écho d'une émotion ressentie, que dans la mesure où la *forme* de mon œuvre constituera un support adéquat à son *contenu*. Or la forme, c'est la composition réfléchie des lignes et des valeurs à partir de certaines règles assez bien définies. [...] L'abondance de détails superflus affaiblit les points forts du paysage. En conséquence, pour obtenir des deux sujets choisis une photo qui me restitue l'émotion que j'éprouve à leur vue, je devrai m'en rapprocher, ou tout au moins faire en sorte qu'ils tiennent, dans l'image, la place prépondérante. A l'encontre du couple *oeil-cerveau*, qui choisit ce qui lui plaît et néglige tout le reste, le cliché, lui, enregistre et absorbe, gloutonnement et sans discernement, tout ce que l'objectif peut embrasser entre les bras rigides de son angle bien ouvert. Peut-être pouvons-nous dès à présent tirer de ces quelques réflexions une conclusion provisoire: la vérité photographique ne peut pas être liée à la stricte transcription de la perspective géométrique. Par bonheur, la photographie – moyen d'expression – est fondée sur un certain nombre de conventions admises une fois pour toutes, dont les principales sont:

1. Une transposition de la couleur dans ses valeurs monochromatiques pouvant aller du blanc pur au noir pur (pour le noir et blanc)

Martinez introduce in questo modo una questione molto importante che, nell'annata successiva verrà sviluppata ulteriormente : il problema della visione e, legato ad esso, quello della percezione. Ronis scrive che « esiste una *visione naturale*, quella che ci restituiscono i nostri occhi. Esiste poi una *visione fotografica* : quella che ci dà l'obiettivo della nostra macchina. Geometricamente queste visioni sono sovrapponibili. Affettivamente ed esteticamente, no. »

Ronis introduce dei concetti di ottica, che verranno ripresi negli anni successivi dal Prof. Vasco Ronchi dell'Istituto Superiore di Ottica di Firenze. Ronis parla della capacità di visione dell'occhio, il cui angolo di visione netta si limita a due gradi, a fronte dei 130-160 di visione vaga, la cui indefinitezza aumenta nella misura in cui ci si allontana, lateralmente, dai 2 gradi della visione netta. L'elemento fondamentale che Ronis inserisce, e che anche Paul Sonthonnax aveva trattato nel suo libro, è il dato « affettivo ».

Proprio su questo stesso elemento, che Sonthonnax definisce "emotivo", nel « confronto necessario tra la visione umana, la visione estetica e la visione fotografica »<sup>74</sup>, si basa il principio dello choc, che anche Martinez ha menzionato parlando dello stile americano del reportage in un articolo del mese di luglio. Esso rappresenta l'aspetto strumentalmente deteriore di una comunicazione che fa vibrare le corde sensibili dello spettatore, con dei fini di manipolazione il più delle volte inconsapevoli.

In conclusione del numero di dicembre 1954, Romeo Martinez formula in una nota alle fotografie di un concorso indetto dalla rivista svizzera "Die Weltwoche" e pubblicate su "Camera", un principio importante: "Per quanto concerne la nostra selezione, non abbiamo ritenuto di dover enunciare i criteri di apprezzamento che animano i nostri sforzi nel campo della stampa fotografica. Ciò ci porta a dire – continuando nel rifiuto di fare delle distinzioni tra amatori e professionisti – che non esistono che buone o cattive fotografie, come esistono talenti originali e fotografi meno dotati, noi siamo stati sensibili esclusivamente alle immagini che hanno saputo tradurre nella maniera più autentica l'impulso creativo del fotografo. Aggiungiamo

- 
2. Une transposition de la profondeur de l'espace par sa projection sur un plan ou le remplacement du relief vrai, binoculaire, par la transposition monoculaire du modelé sur une surface généralement rectangulaire;
  3. Le cadrage du sujet à partir d'un angle de champ fixe pour un objectif donné, ce cadrage ne pouvant être modifié que dans le sens de la réduction de cet angle selon le choix du photographe, déterminé par son goût et l'agencement des éléments en présence."

<sup>74</sup> Paul Sonthonnax, cit., pag. 37. Questa riga è stata sottolineata nel volume appartenuto a Romeo Martinez.



che continueremo a pubblicare, nella misura delle nostre possibilità, la decina di provini che abbiamo selezionato. E ci congratuliamo senza discriminazioni con i vincitori e con i non premiati, poiché la perfezione in fotografia è tanto un affare di disposizione quanto di perseveranza.”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Romeo Martinez, nota in "Camera", 33. Anno, n.12, dicembre 1954, pag. 570.

IMMAGINI



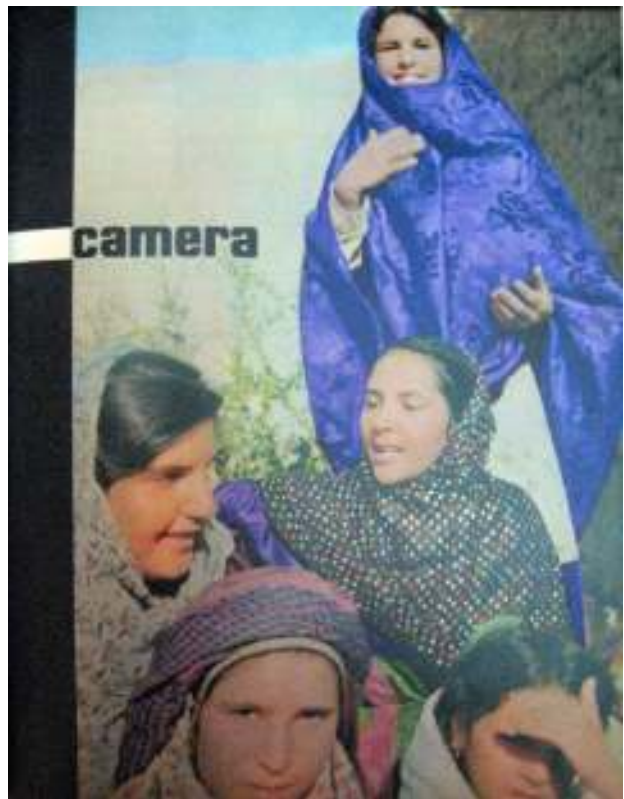
Camera, 33. Anno, n.1, gennaio 1954



Camera, 33. Anno, n.2, febbraio 1954



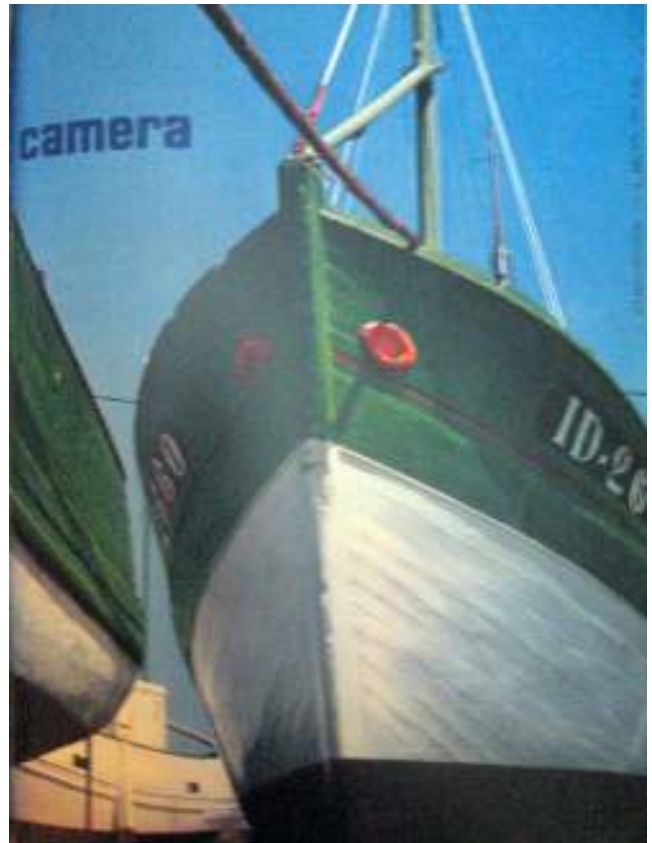
Camera, 33. Anno, n.3, marzo 1954



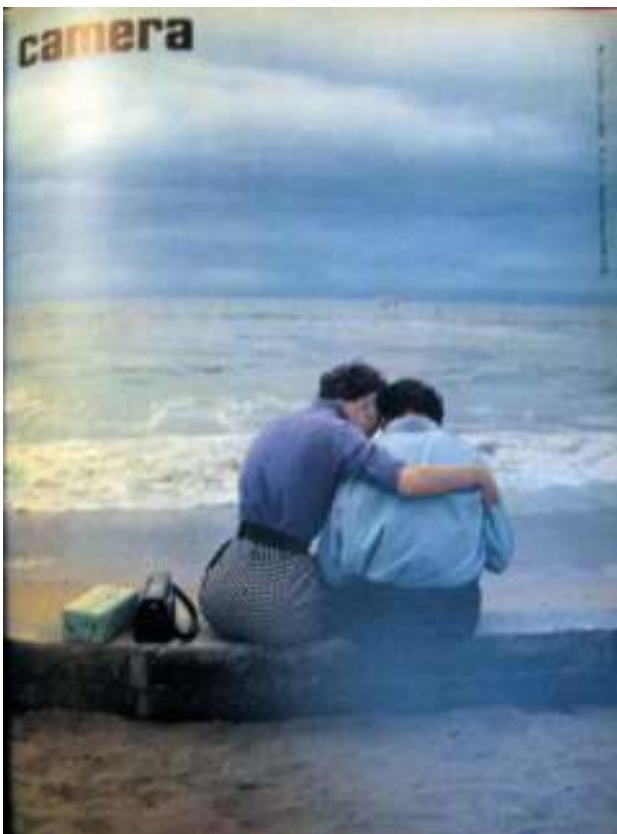
Camera, 33. Anno, n.4, aprile 1954



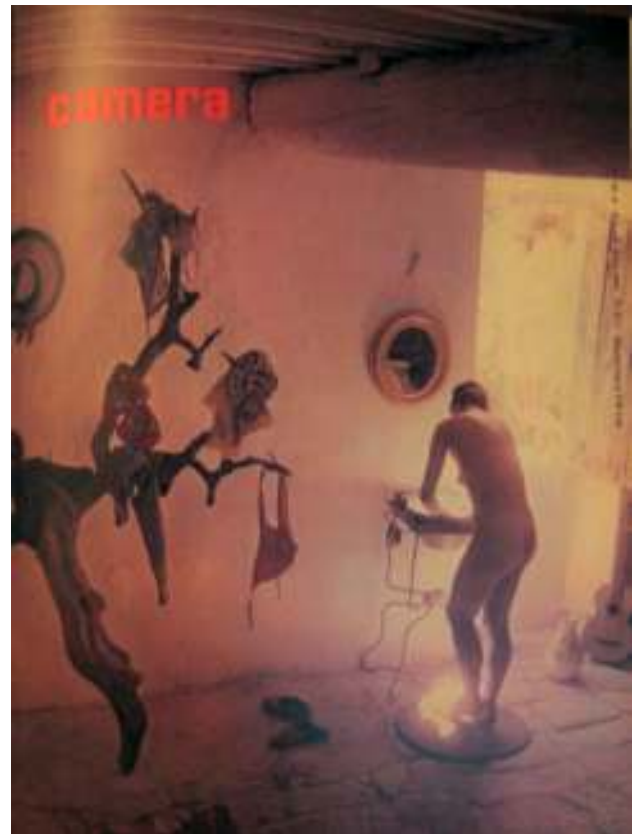
Camera, 33. Anno, n.5, maggio 1954



Camera, 33. Anno, n.6, giugno 1954



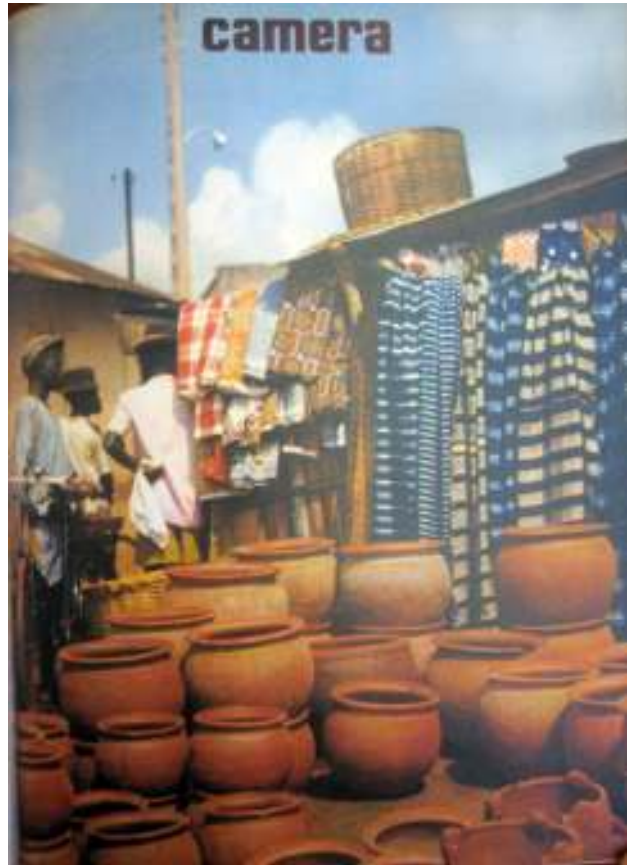
Camera, 33. Anno, n.7, luglio 1954



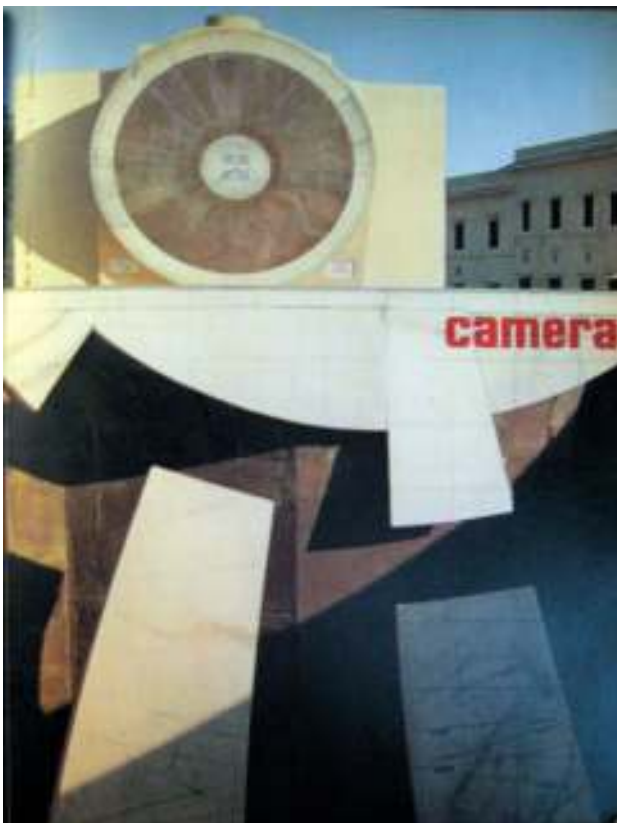
Camera, 33. Anno, n.8, agosto 1954



Camera, 33. Anno, n.9, settembre 1954



Camera, 33. Anno, n.10, ottobre 1954



Camera, 33. Anno, n.11, novembre 1954



Camera, 33. Anno, n.12, dicembre 1954

## CAMERA 1955

Il 1955 è un anno significativo per le esposizioni di fotografia. *The Family of Man* è il progetto espositivo di Edward Steichen al Museum of Modern Art di New York che catalizza l'attenzione e suscita un enorme dibattito non solo negli ambienti della fotografia. Un lungo periodo di preparazione l'ha preceduto, un lavoro di selezione senza pari tra materiali ricevuti da tutto il mondo. Già a partire dall'anno precedente Steichen aveva iniziato a chiedere la collaborazione delle più importanti riviste internazionali di fotografia per divulgare il progetto dell'esposizione e darne notizia ai fotografi e al pubblico. Risale all'inverno 1954 la lettera indirizzata a Martinez per richiedere la collaborazione di "Camera". Sulla rivista compaiono i criteri di selezione e i riferimenti per la partecipazione e l'invio delle immagini.

Altre iniziative espositive importanti in Europa rappresentano l'occasione per pubblicare dei numeri monografici dedicati ai singoli eventi, la Biennale della Fotografia e del Cinema di Parigi e la mostra di Zurigo intitolata *Photographie, moyen d'expression*. Ai numeri molto illustrati consacrati alle grandi esposizioni, fanno seguito uscite con interventi di carattere eminentemente teorico, pur rispettando la vocazione marcatamente visiva della rivista.

Il numero di gennaio riproduce la fotografia astratta di Aaron Siskin, la copertina di marzo è il fotogramma n. 4 della serie *Il concreto nell'astratto* di André Thévenet, e anche il 1956 si apre con delle immagini astratte prese dalla natura.

In una fase in cui è il reportage a godere di grande successo, l'immagine astratta fatica a trovare una definizione, ma inizia a occupare una posizione sempre più importante nella "maniera di vedere" e "Camera" registra questa evoluzione.

Un altro argomento importante sviluppato nel 1955 è la fotografia industriale. In un'intervista pubblicata su "Clichè" nel 1988 Martinez parla esplicitamente del "reportage industriale" come un'etichetta creata da "Camera" e che, in seguito, inizia a godere di un'attenzione diversa da parte del pubblico, a essere legittimata come un genere a parte.

Matura inoltre l'esigenza di approfondire il discorso sulla visione. Il 1954 era terminato con uno scritto di Willy Ronis su questo argomento, che continua nel

numero di gennaio di quest'anno, seguito a distanza di qualche tempo dal punto di vista scientifico di Vasco Ronchi, direttore dell'Istituto Nazionale di Ottica di Firenze.

In questo anno Martinez inizia anche a presentare la fotografia di moda, dalla quale è derivato un grande impulso all'evoluzione del linguaggio fotografico, accanto al reportage che documenta l'attualità, alla fotografia pubblicitaria e a quella industriale.

Lo spazio maggiore è stato finora dedicato al reportage, che vive in questo decennio il suo periodo più illustre. Con l'arrivo della televisione, infatti, l'impiego della fotografia nell'informazione si riduce notevolmente, causando la progressiva cessazione di numerose testate celebri.

Il numero di gennaio ha in copertina una fotografia a colori di Willy Ronis, e si apre con un articolo di Fritz Neugass sulle immagini astratte di Aaron Siskind.<sup>1</sup> E' coerente con la linea editoriale adottata fin dall'inizio della collaborazione di Martinez, la scelta di pubblicare nello stesso numero due fotografi che manifestano approcci e punti d'arrivo radicalmente diversi. Da una parte Siskind, nato nel 1903, che abbandona la fotografia documentaria perché avverte di non avere nulla da

---

<sup>1</sup> Fritz Neugass, *Aaron Siskind*, in "Camera", 34. Anno, n.1, gennaio 1955, pag. 4. "La photographie abstraite devrait au fond se passer totalement d'objets. Le photographe ne peut cependant composer qu'avec ce que l'objectif de son appareil voit, tandis que le peintre et le sculpteur peuvent créer de pures manifestations de leur fantaisie. Grâce à une nouvelle conception de l'image photographique et à l'utilisation de matériaux peu habituels, de nouvelles formes, isolées de leur entourage naturel, acquièrent une nouvelle individualité; des algues sur une plage, une fenêtre brisée, des murs décrépis, les veines stratifiées d'une pierre, les madrures d'une paroi de bois, acquièrent tous par des jeux de lumière, d'ombre et de dessin une signification différente.

L'oeuvre d'art naît de la vision du photographe. Celui-ci découvre parmi les objets absolument usuels et le plus souvent banals, une beauté, une importance ou une signification nouvelle et qui avait échappé à autrui. Lorsqu'il y a quelques années, Aaron Siskind a commencé à délaisser la photographie documentaire purement réaliste, il est devenu un "artiste" créateur" cherchant à faire de chacune de ses images une interprétation du monde tel qu'il le voit et pour lesquelles le choix du sujet et sa délimitation, les effets de lumière et d'ombre et même la sélection du papier dur ou doux sont l'objet d'une décision artistique personnelle. Lorsqu'il a mis le point final à son activité de photographe documentaire, il a dit de lui: "J'ai trouvé que je n'avais rien de spécial à dire. Mes photographies ne tiraient pas leur importance de l'objet, mais de l'image; elles n'exprimaient aucune réalité nouvelle et je ressentais toujours plus profondément que cette réalité s'exprime par nos pensées et nos sentiments."

Il est parfois impossible de reconnaître l'objet représenté dans les images de Siskind, car, par une délimitation appropriée, il transforme l'objet de façon à lui donner une signification nouvelle en limitant intentionnellement les rapports entre les formes et les lignes, entre la lumière et l'ombre à une surface plane à deux dimensions. Le résultat final est une réalité symbolique nouvelle qui, même lorsqu'elle se prête à plusieurs interprétations, dégage un sentiment profond et immédiat. "Lorsque je photographie, je veux créer quelque chose d'absolument inédit, de complet et de parfait en soi et dont la propriété essentielle soit d'être ordonné - par opposition aux faits et gestes du monde extérieur en continuelle évolution et en perpétuelle confusion. L'objet sert uniquement de point de départ pour exprimer quelque chose de personnel...dans l'image de laquelle il est jusqu'à un certain point compris puisque l'image n'est finalement qu'une photographie de l'objet. Mais celui-ci est souvent méconnaissable parce qu'il a été sorti de son cadre naturel et parce qu'il acquiert de ce fait une signification esthétique et symbolique nouvelle." Aaron Siskind est né en 1903 à New York. Depuis quelques années, il occupe une chaire de professeur à l'"Institute of Design" de Chicago, qui a renoué la tradition de la "Bauhaus" de Weimar et de Dessau après que presque tous les professeurs eurent émigrés en Amérique au début du IIIe Reich. Cet institut a formé des architectes, des artistes et des graphistes qui exercent une forte influence sur l'évolution de l'art et de l'architecture aux Etats-Unis, qui contribuent pour une large part au niveau élevé de ces derniers et qui jouent un rôle exemplaire dans le domaine de l'art publicitaire. Les photographies de Siskind ont figuré dans maintes expositions organisées par des musées américains à tendance moderne; elles ont paru dans les périodiques importants et leur influence sur la jeune génération est si forte que la "photographie abstraite" est devenue une branche des arts graphiques pratiquée par des nombreux adeptes et imitateurs."

raccontare, dall'altra Luciano Carneiro, un giovane fotografo di 28 anni, che invece sceglie il reportage.

"Ho scoperto di non avere niente di speciale da dire. Le mie fotografie non traevano la loro importanza dall'oggetto, ma dall'immagine; non esprimevano alcuna realtà nuova e sentivo sempre più profondamente che questa realtà si esprime attraverso i nostri pensieri e i nostri sentimenti."<sup>2</sup> Aaron Siskind è docente presso l'Institute of Design di Chicago, che, come scrive Neugass, "rinnova la tradizione del Bauhaus di Weimar e Dessau, dopo che quasi tutti i professori sono emigrati in America all'inizio del Terzo Reich."

La sua fotografia astratta si inserisce dunque, secondo le parole di Neugass, in quella linea grafica e sperimentale iniziata da Lazlo Moholy-Nagy al Bauhaus. La migrazione negli Stati Uniti di un gran numero di docenti dalla Germania, alimenta una nuova generazione che, estranea al linguaggio documentario narrativo, trova nell'astrazione un registro poetico, che attinge alla dimensione grafica della fotografia in quanto immagine. Anche Willy Ronis aveva fatto riferimento nei numeri precedenti di "Camera" alla fotografia come a un'arte grafica.

La diffusione delle immagini astratte avviene attraverso le riviste<sup>3</sup> e le esposizioni; gli autori si dedicano spesso all'insegnamento, e, in misura minore, sebbene questo fosse uno degli sbocchi privilegiati per la fotografia sperimentale suggerito dal Bauhaus, alla fotografia pubblicitaria. I mondi dell'edizione e, naturalmente, dell'informazione, erano interessati al reportage e alla dimensione più narrativa della fotografia, maggiormente divulgativa e destinata a un pubblico più ampio.

Un testo di Romeo Martinez presenta le immagini del fotogiornalista brasiliano Luciano Carneiro, nel quale parla del linguaggio fotografico del reportage. Egli introduce una dimensione già consapevolmente storica parlando di un fotografo molto giovane, che ha studiato l'opera dei maestri del reportage per trarne un suo stile personale: è una nuova generazione a confrontarsi con questo genere.

*"On ne dira jamais assez combien le reportage, dans son sens le plus étendu, correspond, selon la définition de Franz Roh, a une des manifestations principales de l'appétit vital des hommes. De même que l'on ne soulignera jamais assez la portée*

---

<sup>2</sup> Aaron Siskind, citazione nell'articolo di Fritz Neugass, in "Camera", n.1, 34. Anno, cit.

<sup>3</sup> "Aperture" parla delle foto di Siskind nel 1956, vol. 4, n. 1, e Beaumont Newhall firma un articolo in cui parla della fotografia astratta, *Photographing the reality of the abstract* a pagina 30.



*de sa contribution à la formulation du langage photographique, à l'affranchissement de son esthétique et au développement de sa technique. Pour ne rien ajouter de plus: la puissance de pénétration du reportage photographique, auprès du public, tout en constituant la propagande la plus efficace en faveur de la photographie, a conditionné et, en quelque sorte, fait évoluer la culture et le goût visuel de la société contemporaine. Le reportage n'est pas toute la photographie, il s'en faut, mais le reporter, l'homme de l'art s'entend, ne peut être qu'un photographe complet dans le sens le plus élevé du terme. Il ne faut pas rechercher ailleurs la raison pour laquelle, dans la dernière décennie notamment, on retrouvait les photos des mêmes auteurs dans la presse illustrée de presque tous les pays. Heureusement cet état de fait a subi de sérieuses atteintes et, de nos jours, les reporters de valeur, qui étaient inconnus il y a très peu de temps encore, sont nombreux. La jeune génération en voie d'affirmation se fraie le chemin, un chemin qui n'est pas toujours facile. Notre tâche est de faire ici la place aux meilleurs d'entre eux"<sup>4</sup>*

Martinez presenta al pubblico la nuova generazione dei fotogiornalisti, affermando qui il ruolo fondamentale della rivista che dirige, nel promuovere la crescita di nuovi interpreti e la diffusione del loro lavoro. La stampa internazionale tende a fare riferimento sempre allo stesso gruppo di foto-reporter celebri, ma una nuova generazione è pronta a farsi avanti.

La cultura e il gusto visivo della società contemporanea sono state profondamente influenzate dal reportage fotografico, che Martinez definisce come la forma di propaganda più efficace a favore della fotografia.

"Camera" continua in questo numero la riflessione sul meccanismo della visione: Willy Ronis conclude con un secondo scritto la sua analisi della visione naturale e

---

<sup>4</sup> Romeo Martinez, *Luciano Carneiro*, in "Camera", 34. Anno, n.1, gennaio 1955, pag. 17. E il testo continua: "Luciano Carneiro, Brésilien né à Fortaleza, il y a 28 ans, fut arraché au journalisme écrit par la magie d'un modeste Brownie. Attaché depuis 1949 à "O Cruzeiro" qui, au Brésil, est ce qu'est "Life" aux U.S.A, il parcourt le monde, depuis bientôt deux ans, poursuivant et fixant sur la pellicule les événements de notre planète mouvementée. Ce qu'il y a de remarquable dans la vision photographique de Carneiro, c'est que le sens d'une véritable culture figurative se fond admirablement avec sa tendance naturelle à la synthèse. Ses photos ne recourent à aucune acrobatie d'ordre technique, ni à des manipulations ou autres artifices à l'aide desquels on tente souvent de camoufler la pauvreté d'inspiration ou le manque de qualités émotionnelles ou communicative. Ce qui est imprimé sur la pellicule c'est ce qu'il obtient de son objectif: une image perçue par la sensibilité, dirigée par l'intellect et ordonnée par l'oeil. Et si Luciano Carneiro a étudié les oeuvres des maîtres du reportage photographique, il n'en a retenu que les données fondamentales, celles qui sont communes à tous les tempéraments qui arrivent à affirmer leur personnalité et l'originalité de leur style."

della visione fotografica.<sup>5</sup> Egli compie una scomposizione dell'atto del fotografare, parla di quello che succede tra ciò che l'occhio vede e ciò che invece si finisce per fotografare. Introduce degli elementi di ottica che saranno integrati negli anni seguenti con delle considerazioni di carattere scientifico. Ronis infatti affronta i meccanismi della visione fotografica, ma la visione naturale rimane un argomento inesplorato. Spiega che l'apparecchio fotografico è costruito come un occhio, con la superficie sensibile come fosse la retina, l'obiettivo il cristallino e il diaframma come l'iride.

La visione naturale, secondo l'autore, è il risultato di un processo additivo, in cui il primo passo è un'immagine retinica costruita geometricamente, e il secondo è l'elaborazione di quest'immagine da parte del cervello, secondo "un meccanismo nervoso che continua a incanutire, o a far cadere, i capelli dei ricercatori."<sup>6</sup> Il cervello, infatti, compie un lavoro di aggiustamento sulla natura, ma non sulle immagini della natura. "Le immagini delle nostre fotografie sono immagini inerti, a

---

<sup>5</sup> Willy Ronis, *Vision naturelle et vision photographique*, in Camera, 34. Anno, n.1, gennaio 1955, pag. 20 e seguenti. "Nous savons que l'appareil photographique est construit comme un oeil, avec sa surface sensible en guise de rétine, son objectif en guise de cristallin et son diaphragme en guise d'iris. A quelques différences près, l'oeil et la caméra travaillent de la même manière, et la formation des images dans l'un et l'autre cas s'opère selon les mêmes lois de l'optique géométrique.

Nous savons, par contre, que l'image fournie par l'oeil est le produit d'une addition dont le premier terme est une image rétinienne, géométriquement construite, et le second terme l'élaboration de cette image par le cerveau, qui en fait un peu ce qu'il veut à partir de ce qu'il peut, selon un mécanisme nerveux qui continue à faire blanchir, ou tomber, les cheveux des chercheurs. Le cerveau est épris de logique et les soit-disants erreurs de nos sens ne sont, nous le savons aussi, que des interprétations personnelles (différentes pour chacun de nous selon notre propre moi) de données entachées au départ (c'est-à-dire au niveau de la rétine) d'une certaine imprécision. Lorsque j'ai commencé à porter des lunettes à verres divergents, j'ai été horrifié par deux phénomènes. D'abord je voyais le monde plus petit. Ensuite les lignes droites devenaient de plus en plus courbes au fur et à mesure qu'elles parvenaient à mes yeux en traversant mes verres plus près de leurs bords. Au bout d'un certain temps je ne m'en suis plus aperçu. Mon cerveau, qui est capable de redresser l'image à l'envers reçue par la rétine, represse les courbes qu'il sait être des droites! Les images de nos photographies sont des images inertes, à deux dimensions et extérieures à nous-mêmes. Notre esprit exige d'être satisfait par ce que ces images nous montrent, sans avoir à se livrer à une gymnastique cérébrale volontaire en vue de corriger ce qui nous y semble faux. Si nous regardons une photo obtenue à partir d'un objectif non corrigé de l'aberration de la sphéricité, ce que nous y voyons tordu la première fois sera tout aussi tordu au millième examen. C'est peut-être pour cela (je hasarde cette explication car je ne suis ni opticien ni physiologiste) qu'un objectif astigmatique est plus complexe qu'un cristallin. Au stade élémentaire, la vision naturelle et vivante serait à la vision photographique brute ce que la phrase écrite est à sa forme grammaticale, ce qu'est le chant des oiseaux à sa notation sur une porte musicale. J'affirme que si l'on se fie uniquement à la spontanéité ainsi qu'à l'argument: "Je vois ça comme ça, je le photographie comme ça...", on s'expose à des déconvenues retentissantes, beaucoup plus qu'à quelques réussites flatteuses dues au capricieux hasard. La photo est une technique, et si vous savez faire impeccablement des gammes et des arpèges cela n'altérera en rien la saveur de vos improvisations. Mais elle est aussi un art et les deux choses sont inséparables.

La vision vivante, naturelle, élaborée par l'esprit, a son pendant dans la vision sensible et intelligente du photographe qui sait ce qu'il fait, et interprète le monde extérieur pour en extraire et conserver le meilleur reflet. Une photo ne se construit pas n'importe comment, et si certains réussissent leurs travaux en opérant avec une rapidité qui paraît exclure toute réflexion, c'est qu'ils sont arrivés au même stade que les funambules, capables de se promener dans les cintres, le sourire aux lèvres, mais qui ne sont pas pour autant venus au monde en virevoltant sur un fil. Au moment de la prise de vue, à partir du spectacle naturel, le bon photographe (amateur ou professionnel) élabore les données sensibles en fonction d'une technique particulière, la technique photo, qu'il a étudiée et dont il démonte et raisonne les éléments plus ou moins consciemment, à chaque nouvelle expérience. Il y ajoute la connaissance des différences spécifiques des deux visions dont l'une, naturelle, est le reflet du monde réfracté par le cerveau et l'autre, artificielle et arbitraire, sa transcription spéciale sur la surface négative. Parfois le bon technicien se trouve être au surplus doué d'une nature poétique. Ses images traduisent alors, au-delà d'une transcription raisonnée mais mécanique, un état d'âme particulier et le choix d'un instant singulier. On dit alors que le technicien est un artiste. Mais ceci est une autre histoire."

<sup>6</sup> Willy Ronis, cit., pag. 28.

due dimensioni ed esterne a noi stessi. Il nostro spirito pretende di essere soddisfatto da ciò che le immagini ci mostrano, senza dover ricorrere a una ginnastica cerebrale volontaria per correggere ciò che ci sembra falso. Se osserviamo una fotografia ottenuta con un obiettivo che non corregge l'aberrazione della sfericità, quello che vediamo deformato la prima volta, lo sarà anche al millesimo esame".

Attraverso questa analisi Ronis intende definire quale sia l'apporto reale del fotografo all'atto del vedere. Ciò che sembra spontaneo, perché il cervello naturalmente interviene quando si tratta della visione naturale, è invece il frutto, nell'immagine artificiale, di un'operazione di compensazione tra i difetti della visione e le caratteristiche tecniche del mezzo che permettono di superarli. Sottolinea infatti che coloro che riescono nel loro lavoro, operando con una rapidità che sembra escludere la riflessione, sono diventati ormai dei funamboli, in grado di camminare su una corda con il sorriso sulle labbra, "senza tuttavia essere nati piroettando su un filo".

Appare evidente nell'intervento di Ronis che solo una maggiore conoscenza da parte del pubblico dei meccanismi della fotografia, entrando fin nel dettaglio tecnico della visione, permetterà la formulazione di un giudizio critico sull'immagine. Si rende a tal fine necessario che il processo inconsapevole della visione diventi consapevole, attraverso una scomposizione che entri nel dettaglio fisiologico e meccanico dell'atto del vedere.

Nel numero di febbraio la copertina anticipa il contenuto con una fotografia a colori dell'americano Morris Gordon, che ritrae un operaio specializzato al lavoro in fabbrica. Il tema che Martinez presenta infatti è la fotografia industriale e Morris Gordon, fotogiornalista di professione, a capo del servizio fotografico della compagnia americana Western Electric, fornisce un inquadramento storico di questo genere a sé, a partire dall'esperienza presso il periodico "WE".<sup>7</sup> L'elemento di novità

---

<sup>7</sup> Morris Gordon, *La photographie industrielle*, in "Camera", 34. anno, n.2, febbraio 1955, pag. 65: "La photographie industrielle est presque aussi ancienne que la photographie tout court. Vers la fin du siècle dernier, l'industrie à découvert l'intérêt de la photographie et s'en est toujours servie depuis. Comme l'industrie avait un besoin considérable de photographies techniques, les photographes n'ont développé que les qualités pour obtenir des photos hautement techniques. La demande en photos techniques était basée sur des besoins mécaniques. L'industrie pensait en termes de machines. L'âge de la machine était dans les douleurs de l'enfement. L'habileté du photographe tentait donc de satisfaire à cette demande, et même si, parfois, les photos comportaient un élément humain, celui-ci semblait partie intégrante de la machine tout autant que les rivets et les boulons qui l'empêchent de se disloquer. Les gens perdaient leur individualité, devenant de simples roues dans l'engrenage. Que ce genre d'images ait eu et ait encore son

introdotta dalla rivista della società elettrica è la presenza umana accanto alla macchina, fino a quel momento completamente esclusa nel reportage industriale. Morris Gordon parla della fotografia come di un linguaggio formidabile per "spiegare l'uomo all'uomo", più adatta di quanto non sia la scrittura a istruire, spiegare e

---

utilité, est hors de doute. Cependant, elle étaient devenues si stéréotypées que beaucoup de gens y voyaient la mesure à appliquer à toute photographie. Dans une large mesure, il en est toujours ainsi. [...]

Dans la photographie industrielle, une certaine technique de base a été élaborée, et elle est restée inchangée pendant plus d'un demi-siècle. La machine souveraine régnait dans toute sa gloire sur l'homme jusqu'au jour où quelques éditeurs commencèrent à éprouver un malaise face à cette suite monotone de photos ennuyeuses. Un de ceux-là était Alvin von Auw, rédacteur en chef du périodique "WE", publié pour les cent mille employés de la Western Electric Co. Lorsqu'il me proposa d'abandonner la presse périodique aussi bien que quotidienne, où j'avais travaillé vingt-cinq ans durant, M. von Auw m'expliqua les problèmes auxquels il avait à faire face dans sa formule. Après avoir étudié le domaine de la photographie industrielle et de son principal client, le magazine industriel, je m'aperçus qu'une chose, avant tout, faisait défaut à toutes ces images: l'élément humain.

En élaborant une base d'opération pour "WE", nous avons redécouvert l'élément humain. Cette nouvelle façon d'aborder la photographie industrielle veut faire connaître à l'homme ses semblables dans d'autres parties du monde, aidant ainsi à la compréhension mutuelle. Elle contribue aussi à doter la machine inanimée d'une âme.

L'homme, toujours curieux de ses semblables, veut savoir comment les autres hommes vivent et aiment, travaillent et s'amuse. Le tourneur de Chicago veut savoir comment vivent et aiment, travaillent et s'amuse les tourneurs de New-York, Londres, Oslo, Copenhague, Paris ou Rome. La photographie est un langage qui fait beaucoup pour expliquer l'homme à l'homme, elle est plus apte à instruire, expliquer et divertir que l'écriture. On a dit que si les biens cessent de traverser les frontières, d'un pays à l'autre, les armées s'en chargeront bien. Une censure qui empêche des photographies (qui contribuent à parler de l'homme aux hommes) de traverser les frontières, d'un pays à l'autre, est un stimulant encore plus puissant pour des armées en marche. L'homme ne sera jamais méfiant vis-à-vis de l'homme s'il le comprend. Utilisée dans ce sens, la photographie peut être, dans le monde, une force de paix immense.

La revue "WE" a joué un rôle primordial dans la redécouverte de l'élément humain dans la photo industrielle, utilisée surtout par les périodiques industriels, mais aussi à des fins publicitaires. Cette conception nouvelle a donné à tout le secteur des publications industrielles l'impulsion dont elle avait besoin pour prendre dans le monde de la presse la place qui leur revient. De plus en plus nombreux sont les photo-reporters réputés qui se sont tournés vers l'édition industrielle. Il en résulte que beaucoup de publications industrielles peuvent se comparer avec succès avec les meilleurs illustrés offerts dans les kiosques. Dans quelques cas, leur qualité est même nettement supérieure. A la revue "WE", nous partons du principe que sans l'élément humain, une machine, aussi ingénieuse qu'elle soit, ne sera jamais qu'un amas de ferraille. Elle n'est rien sans la main et le cerveau de l'homme, qui l'a créée et qui s'en sert. La machine la plus merveilleuse et la plus complexe qui ait jamais été construite est encore *l'homme* lui-même! Alors pourquoi se faire de la bile pour un tas d'acier! En partant de ce principe, nous avons préconisé une façon absolument nouvelle d'aborder la photographie dans les publications industrielles. La plupart des magazines industriels étaient alors tombés à un niveau assez bas, le public les considérait comme des organes de publicité qui offraient le même genre d'images édition après édition. [...] Est créateur celui qui, face à des situations ou des événements, a des sentiments et des réactions et sait les traduire. Est bon photo-reporter celui qui sait donner une photo, un éditorial aussi bien qu'un reportage. Il peut y mettre des sentiments, un état d'esprit, de la personnalité, et faire sentir au spectateur ce qu'il a lui-même ressenti. L'art de la photographie comporte bien plus que la simple exposition et le développement de pellicules. La force créatrice dépasse de loin toute connaissance technique. J'ai vu trop de photos qui donnaient l'impression que leurs auteurs s'étaient consciencieusement approprié toutes les connaissances techniques, mais qu'ils ne savaient tout simplement pas s'en servir. Et c'est là le point décisif. Comment appliquer la technique de sorte que le photographe puisse s'en servir pour s'exprimer? Les connaissances techniques une fois acquises, le photographe doit les maîtriser afin de ne pas en devenir l'esclave. [...] Tracer un historique photographique de l'industrie d'une façon simple et cohérente est à la fois une entreprise décevante et un défi. Pour y réussir, un amour profond de la photo, une imagination en éveil et la capacité de voir et d'exécuter ce que voient nos yeux et notre esprit sont indispensables. En ce qui me concerne, j'ai appliqué au domaine industriel les expériences de mes nombreuses années d'activité journalistique. Cela me permet de montrer dans des images vivantes et excitantes (à la place des mortelles photos d'archives, courantes jusqu'alors dans l'industrie) comment notre peuple vit, travaille et s'amuse.

De nos jours, la photographie a encore un chemin d'expansion possible dans l'industrie. De nouvelles techniques, appliquées avec autorité, feront beaucoup pour augmenter l'intérêt des dirigeants en approfondissant et en élargissant le champ d'intérêt photographique. Actuellement, la photographie est utilisée avec succès dans beaucoup de secteurs de l'industrie. Elle est utilisée notamment pour raconter son histoire au grand public et pour conserver en même temps une image graphique de son évolution. Elle explique aux employés, de façon graphique, tout ce qui concerne leur travail et celui des autres. Elle conserve des documents, et les ingénieurs l'estiment hautement. L'intérêt que l'industrie prend à la photographie va s'accroître à mesure que les photographes comprendront mieux que la photo industrielle est bien plus qu'un enregistrement de vues de machines, de produits et de tristes images de directeurs derrière leurs bureaux. Ils doivent se rendre compte que l'élément humain est plus important que la machine. La machine est une chose sans vie et ne peut acquérir un semblant d'animation qu'en introduisant l'élément humain. L'industrie attire à elle de plus en plus de photographes renommés. Cette attraction est due au fait que l'industrie offre plus de liberté dans l'emploi de la photographie qu'aucune autre branche d'activité. [...]

La photographie industrielle exige l'application de toutes les ressources de la photographie. Elle représente pour l'artiste créateur un défi constant. Mais il est encore difficile de convaincre le photographe de la vieille école qu'il faut rompre avec la production stéréotypée et accepter les temps qui changent."

divertire. Essa viene utilizzata in molti settori dell'industria, per raccontarne la storia al pubblico, per conservare un'immagine grafica della sua evoluzione nel tempo, per illustrare visivamente il lavoro agli operai, per conservare i documenti. La fotografia industriale svolge un ruolo centrale anche nella pubblicità, nella comunicazione del percorso che, dalla produzione, arriva direttamente ai consumatori. Si può affermare che la rappresentazione del lavoro è fondamentale per legittimarne l'esistenza e dunque il valore.

In un'intervista, molti anni più tardi, Martinez racconta: "Camera aveva l'ambizione di presentare la fotografia in tutti i suoi ambiti, tenendo presente che la fotografia ha un'estetica, che lo si voglia o meno. Se ho realizzato il numero sulla fotografia industriale quando ancora nessuno la mostrava, è stato semplicemente perché la fotografia industriale ha una funzione. Servono sguardi diversi per la fotografia industriale, il ritratto o il reportage. A partire dal momento in cui lo si è chiamato *reportage industriale*, ha cominciato a suscitare interesse."<sup>8</sup>

Martinez continua in questo numero con la presentazione di un altro esponente della fotografia italiana. Dopo Fulvio Roiter e Gino Bolognini è la volta di Toni del Tin, anch'egli membro del Circolo fotografico veneziano della Gondola, come i primi due<sup>9</sup>. In questi anni il contesto veneziano è particolarmente attivo, anche grazie alla vivacità del Circolo la Gondola, che, a partire dal 1954, organizza delle mostre fotografiche promuovendo un confronto con la fotografia straniera. La prima mostra scambio ha avuto luogo nel settembre 1954, alla presenza del *Club photographique de Paris* "Les 30x40" e dal 1 al 15 giugno 1955 Venezia ospiterà la II Mostra Internazionale di Fotografia esponendo le fotografie di Daniel Masclat, Otto Steinert e la scuola di Saarbruecken, di Martien Coppens, del Brooklyn Camera Club e del Circolo veneziano.<sup>10</sup>

Presentando il lavoro di Del Tin, che nel 1956 raccoglierà i materiali di molti fotografi italiani per un numero monografico di "Camera", Martinez ribadisce l'interesse esclusivo per la qualità delle immagini, siano esse realizzate da un professionista o da un amatore. La situazione di Del Tin è infatti ancora rappresentativa di un grande

---

<sup>8</sup> Intervista di Eric Karsenty, *Romeo Martinez, 50 ans au service de la photographie*, in "Cliché", n. 43, febbraio 1988, pagg. 11-15.

<sup>9</sup> Per una storia del circolo veneziano si veda Paolo Monti, *30 anni di fotografia a Venezia: il Circolo La Gondola 1948-1978*, Marsilio, Venezia, 1980.

<sup>10</sup> Il primo presidente della Gondola Gino Bolognini viene sostituito quest'anno da Giorgio Giacobbi, che firma l'introduzione al catalogo della II Mostra Internazionale di Fotografia.

numero di fotografi in Italia, che si dedica alle riprese e alla camera oscura dopo le ore di lavoro: pochi sono coloro che riescono a vivere della professione fotografica.

*"La production de Toni del Tin suffirait à le classer parmi les photographes italiens les plus doués. En effet, les habitués des expositions et les lecteurs de publication photographique connaissent ses images d'une qualité émotionnelle intense, que l'on ne sait trop pourquoi on a qualifiées de "véristes", à moins que l'on tienne à allouer à la photo les lauriers que le cinéma italien est en train de perdre. – En vérité, Toni del Tin n'a besoin d'être relié à aucune tendance, si ce n'est qu'au groupe si vivant des photographes vénitiens. ... La photographie m'a attiré parce qu'elle satisfait à la fois mes facultés affectives et ma sensation représentative; elle m'offre un moyen d'expression transmissible, discernable et compréhensible à tout le monde. ...A l'espèce de tension réceptive que j'éprouve pendant les prises de vue uniquement exécutées sur le "vif", s'ensuit l'enchaînement des travaux de laboratoire: l'agrément du développement, le plaisir du tirage...*

*C'est le langage d'un homme cultivé qui a trouvé dans la photo une forme de libération intérieure et un véhicule pour l'expression de sa personnalité. Mais c'est autant la profession de foi d'un amateur de classe, d'un "dilettante".<sup>11</sup>*

Martinez parla della qualità emotiva intensa delle immagini di Del Tin, ma non condivide la qualifica spesso attribuita di "verismo", che preferisce riferire al cinema italiano degli anni gloriosi, appena trascorsi.

Il numero di marzo, la cui copertina è il fotogramma n. 4 della serie *Le concret dans l'abstrait* di André Thevenet, è dedicato all'esposizione che si tiene a Zurigo dal 5 marzo al 17 aprile 1955, dal titolo *La photographie, moyen d'expression*, organizzata dal Collegio dei Fotografi Svizzeri. Alla mostra partecipano i più noti fotografi del Paese, Kurt Blum, Robert Frank, René Groebli, Walter Laubli, Gotthard Schuh, Christian Staub, Jakob Tuggener, e i due grandi assenti Werner Bischof e Paul Senn. Gotthard Schuh, introducendo le immagini su "Camera", abbozza due modelli opposti, quasi due caricature fotografiche: da una parte il reporter consumato, che afferma di non voler creare immagini "belle", ma informare fedelmente e senza

---

<sup>11</sup> Romeo Martinez, *Toni Del Tin*, in "Camera", 34. Anno, n.2, febbraio 1955, pag. 74. E conclude: "Del Tin, âgé de 42 ans, ne pratique la photo que depuis trois ans seulement – qui sait qu'une vocation peut quelquefois ne pas coïncider ni constituer une profession, et qui renonce à l'exploitation matérielle de son talent. Il n'y a pas à dire, l'administrateur commercial a autant de conscience et d'imagination que son double: le photographe Toni Del Tin."

deformazioni (ma che, al momento di scegliere, si orienterà verso gli scatti che presentano il minor numero di difetti dovuti al caso, schiavo inconsapevole dell'estetica); dall'altra il professore esangue dedito all'arte per l'arte, che tra l'astrazione e i ritocchi *fin de siècle*, non può nemmeno fotografare i propri figli senza sentirsi un traditore.<sup>12</sup>

Alla luce di questo dualismo intrinseco alla fotografia, inteso come "la doppia possibilità di esprimersi e di esprimere", con tutte le interpretazioni ironiche del caso, l'autore sceglie di risolvere questa ambiguità non con l'esclusione di una o dell'altra via, ma lasciando aperte tutte le possibilità all'energia creativa, una posizione che "Camera" stessa condivide.

La copertina del mese di aprile si differenzia dalle precedenti poiché si tratta di un'immagine scattata in studio, si direbbe una fotografia di moda: fino a quel momento Romeo Martinez aveva privilegiato nella scelta delle copertine le fotografie di reportage a colori. Ulteriore elemento di sorpresa, tuttavia, è l'autore dell'immagine: il "fotografo di guerra" Robert Capa. Con *Zizi*, Capa rientra con difficoltà in questa categoria postuma. Si rende evidente ancora una volta il rifiuto di Martinez di imprigionare i fotografi in definizioni inutili, dalle quali possono emanciparsi solo con grande fatica.

In questo numero viene presentato al pubblico il lavoro di Izis Bidermanas, in procinto di pubblicare un libro fotografico su Israele, con la prefazione di André

---

<sup>12</sup> Gotthard Schuh, *La photographie, moyen d'expression*, in "Camera", 34. Anno, n.3, marzo 1955, pag. 122: "Laissons aux zéloteurs leurs théories. Appliquées avec conséquence, elle mènent vite à la contradiction. En photographie, la double possibilité de s'exprimer et d'exprimer offerte par ce nouveau moyen de création récente, pousse à avancer des théories et induit à ériger des principes. Quant à nous, nous voulons être prudents, nous garder de porter un jugement hâtif et nous contenter de chercher à différencier ce qui est semblable et à fondre ce qui est commun.

Ici, un photographe-reporter extrêmement sûr et possédant son métier à fond, qui affirme ne pas être un créateur de "belles" images et ne vouloir qu'informer aussi fidèlement que possible et sans déformer. Et pourtant, lorsqu'il doit choisir parmi son lot de portraits d'un homme célèbre, sa préférence ira toujours, ainsi que j'ai pu en juger à maintes reprises, à l'image qui a le moins de petits défauts dus au hasard. Oubliant ses théories et refusant leurs conséquences, il est aussi l'esclave – inavoué – de l'esthétique. Là, son antipode, un superphotographe, exangue, professant l'art pour l'art, qui ne veut rien avoir à faire avec la réalité, qui erre entre l'abstrait, un arsenal de bibles fin de siècle, ou des truquages photographiques et qui ne peut même pas photographier ses propres enfants sans être inconséquent envers lui-même.

Enfin, nous en voyons d'autres, comme ces collègues du Collège des Photographes Suisses, tous doués d'une forte personnalité, difficile à étiqueter bien qu'inconfondable. La manière dont chacun d'eux voit le monde environnant est différente et a trait à une nature parfois plus esthétique, parfois plus sentimentale. Et pourtant, ils parlent tous la même langue. Presque toutes leurs photos étaient destinées à un but, liées à une tâche, faisaient partie d'un reportage ou devaient isolément exprimer quelque chose et presque chacune devait illustrer optiquement un texte ou une légende. Comment se fait-il qu'elles puissent être exposées, disjointes de leur but primitif, sans perdre de leur intérêt?

Une image forte et expressive, correctement ressentie au point de vue forme et sensibilité et attachante en soi, possède une vie propre. Car il est indubitable que ce que l'oeil voit et ressent personnellement, que son attention et sa concentration, font de cette optique technique un instrument capable d'enregistrer des impressions ayant toute une gamme de tonalités et de les transmettre fondues en une impression, comme c'est le cas du reste de celle dégageée par toute représentation imagée."

Malraux, per la casa editrice svizzera la Guilde du Livre<sup>13</sup>; Martinez compone il testo che introduce una selezione delle fotografie che compariranno nel volume.<sup>14</sup>

Egli ripercorre con questo testo la carriera di Izis, mostrando il ruolo che, nel suo caso, l'editoria e la stampa hanno avuto nel "supportare" la sua attività di fotografo professionista. Per gli autori presi in considerazione nel 1953, ad esempio Remy Duval, un sistema dell'edizione poco sviluppato aveva causato l'abbandono della macchina fotografica. Naturalmente molti anni sono passati, ma Martinez non manca di sottolineare che è una casa editrice svizzera ad aver preso il rischio di pubblicare un volume di Izis, arrivato a una tiratura di 40.000 esemplari.<sup>15</sup> Anche Izis si dedica al reportage e all'illustrazione, come Molinard, Dieuzaide e Ronis, confermando di nuovo la prossimità dei due generi.

Nella seconda parte di questo numero Martinez ritorna su un argomento già affrontato, il nudo fotografico. Questa volta parte con un inquadramento storico, accennando al ruolo del nudo nella produzione artistica dalla Grecia classica alla modernità.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Izis Bidermanas, testo di André Malraux, *Israel*, La Guilde du Livre, Lausanne, 1955.

<sup>14</sup> Romeo Martinez, *Izis Bidermanas*, in "Camera", 34. Anno, aprile 1955, pag. 156. "Izis Bidermanas compte incontestablement parmi les grands photographes de notre temps. Reporter; son oeuvre s'inscrit dans "Match", l'hebdomadaire le plus important de France. Illustrateur; ses livres sont des best-sellers de l'édition photographique. Mais le succès n'a pas changé l'homme, toujours modeste, patient, méticuleux, timoré. C'est que ce garçon né en Lithuanie, et irrésistiblement attiré par la France, a su tirer des hauts et des bas de sa vie une sereine philosophie de l'existence. Retracer la carrière d'Izis, c'est remonter au temps où il se détacha de la peinture pour s'occuper uniquement d'un laboratoire photographique. Mais le pas décisif, c'est la guerre ou plutôt le maquis qui le lui fait accomplir. Avec une honnête 9x12 Kodak, il commence par photographier ses camarades de combat, des scènes de camp, des événements. Et c'est l'incessant besoin de photographier qui lui révèle cette exceptionnelle faculté demeurée jusque-là en léthargie. De retour à Paris en 1946, il se remet au travail, et sa première exposition lui vaut, certes, une bonne presse et un succès d'estime, mais des commandes, point. Jusqu'à ce que "Match" le découvre, et que les éditeurs se décident à courir l'aventure du livre photographique. En fait d'aventure, il est significatif que *Paris des Rêves* qui vient de dépasser son 40.000e exemplaire, n'ait été retenu par les éditeurs français et que le succès de l'entreprise revienne à une maison d'édition suisse.

L'art d'Izis est dans son sentiment plastique, son métier dans ses grandes connaissances techniques. Ses images contiennent ce que l'on peut transmettre du sentiment du tragique, du triste ou du tendre, et ne cessent pas d'envelopper subtilement toutes les évidences de la nature humaine. Pour posséder le métier à fond, les moyens d'Izis sont les plus simples du monde, et de sa longue expérience du laboratoire, il a hérité une sacrée horreur de la cuisine photographique. - Cette série de photographies - dont une partie est extraite de son livre sur Israël, à paraître prochainement à la Guilde du Livre - est assez significative pour que l'on retrouve le style d'un très beau talent photographique." E. Mz

<sup>15</sup> Martinez fa riferimento al volume pubblicato nel 1950 dalla Guilde du Livre di Losanna, dal titolo *Paris des Rêves*, che raccoglieva accanto alle immagini della città, numerosi contributi di artisti e letterati, ad esempio Jean Cocteau, che ne firma la prefazione, André Breton, Henry Miller.

<sup>16</sup> Romeo Martinez, *Propos sur le nu photographique*, in "Camera", 34. Anno, n.4, aprile 1955, pag. 192. "Dans l'histoire de l'évolution des motifs, sujets et thèmes artistiques, le nu occupe une place des plus importantes. A certaines époques, il s'identifia à l'exercice même de l'art. Ce fut le cas de la Grèce classique qui a créé le nu en tant que réalité et en tant qu'idée. Ce fut le cas de la Renaissance, également, qui rejeta l'idée dénaturée du péché originel imposée par le christianisme primitif. Si l'idéal ascétique du moyen âge avait substitué à la femme nue le dépouillement du couple Adam et Eve, signe de notre éternelle déchéance, les ateliers d'Italie, et à leur suite les peintres flamands, ont métamorphosé la chétive mère des hommes en Vénus triomphante et en Adonis radieux le pitoyable Adam. Ainsi l'art répandait la nouvelle incarnation de la femme nue image de la beauté définie, signifiée et prônée.

Si, au 18e siècle, le nu passe par la galanterie et le libertinage, si au 19e il devient sensuel et humain et à partir du 20e agressivement charnel, c'est que, manifestation d'art, il n'échappe pas à sa condition qui est de refléter l'idéal et les moeurs de son temps, ainsi que de traduire l'évolution esthétique, morale et matérielle de son époque. Sur ce chapitre, la situation de la photographie n'est guère différente de la peinture. A cela près que les photographes avaient dû se poser le problème de la représentation du corps humain en fonction de leurs préoccupations esthétiques propres. Elles étaient modestes et le sont



Egli si interroga sul ruolo del nudo nel linguaggio fotografico, considerato come una fonte di ispirazione plastica. In fotografia entra in gioco tuttavia, molto più che nelle altre arti, una forma di controllo esercitata dall'autore, la necessità di sorvegliare, attraverso la riflessione e la cultura, il risultato.

Introduce qui la questione, strettamente legata alla diffusione delle fotografie di nudo, della pornografia. Il problema si manifesta infatti nel momento in cui il nudo non viene più utilizzato da una cerchia ristretta di fruitori "d'arte", ma rientra in un progetto di divulgazione ad alta tiratura con scopi utilitaristici, come nel caso di album e riviste, in particolare. Queste sono per Martinez le condizioni che espongono maggiormente al rischio di volgarità, e, successivamente, di pornografia. Oltre all'autore, professionista o amatore, c'è anche il pubblico, che reagisce al nudo secondo la propria cultura. Emerge nuovamente l'importanza fondamentale dell'educazione visiva e della cultura fotografica dei lettori.

Nuovamente nel mese di maggio, la copertina è una fotografia a colori degli Champs Elysees, scattata di notte da un poco probabile Robert Capa. Questa uscita è interamente dedicata alla Biennale della fotografia e del cinema di Parigi.

Anche la capitale francese, dopo la Germania con Photokina, inaugura una Biennale della Fotografia e del Cinema. Jean Adhémar, conservatore aggiunto del Cabinet des Estampes, sulle pagine di "Camera", inserisce questa esposizione - richiamando anche quella di Lucerna del 1952 - nella tradizione dell'Esposizione Universale che si

---

demeurées. Alors comme aujourd'hui nul ne songe à une "Naissance de Vénus" ou à une "Diane au bain", ni à un de ces "Triumphes" de la Renaissance, pas plus qu'à une "Bacchanale" baroque ou à un "Embarquement pour Cythère" en photographie. Il reste pourtant de déterminer le rôle et l'influence du nu dans l'expression photographique. Source de plasticité, qu'il soit - ce qu'il est convenu d'appeler - académique ou expressif, réaliste, stylisé, le nu photographique met à l'épreuve toutes les facultés de réflexion et de culture et toute la maîtrise technique de l'auteur. Ici, la prise de vue et le sentiment de la mesure, l'exécution et la culture, la mise en page et le goût doivent être plus étroitement liés que dans n'importe quel autre exercice photographique. N'est-ce pas assez pour que la photo de nu contribue dans son ton majeur à l'élévation du niveau artistique, et soit utile à la compréhension de ce qui est une véritable qualité en matière de photographie. Certes il n'est pas de sujet plus délicat à traiter, et les écueils de tout ordre sont nombreux. Les plus communs s'appellent: goût douteux et, disons le mot, effets pornographiques. Mais, quel chemin suivre? Quelles sont les limites admises? Où s'arrêter? Affaire d'esprit, de mesure, de culture, et plus rarement d'opportunité. Il est bien entendu que le sujet n'est jamais responsable du ton de l'oeuvre. C'est l'auteur qui est engagé, car c'est lui qui agence l'accessoire et ménage le geste et l'attitude, en un mot, lui seul peut troubler l'ordre. Tant qu'il s'agit d'illustrer certains textes ou des poèmes ou lorsque l'on procède à des études ou des recherches, le photographe a toutes les chances de demeurer à l'écart de la licence et du hors de propos. Mais si l'objectif est d'en faire une réussite d'ordre utilitaire, magazines, albums à grand tirage, alors il y a de grandes probabilités pour que le problème soit faussé. La vulgarité se vend tellement mieux. Et une concession entraîne l'autre. Pourtant il est heureux de constater que toutes sortes de conditions défavorables n'ont point empêché les Weston, Laure Albin-Guillot, Blumenfeld, Brandt, Sougez, Henlé, Savitry, Jahan, Amson et bien d'autres de nous donner de merveilleuses images. Question d'esprit, de culture, de technique, disions-nous. Le problème du nu en photographie déborde du seul cadre des auteurs professionnels ou amateurs. Il y a le public. Tant qu'il est constitué par des lecteurs qui possèdent la formation indispensable qui leur permet d'approcher le nu photographique avec l'esprit intellectuellement préparé, la question ne se pose pas. Mais en va-t-il de même pour toutes les publications photographiques? Je doute que non. Les lecteurs de cette revue possèdent une intelligence photographique avertie et ont conscience que la vision et le regard cultivé sont la condition de la permanence de la photographie en tant qu'expression artistique. - Si tant est qu'il y ait ici un seul nu à voiler."

tenne nel 1867, che raggruppava 700 espositori di trenta paesi diversi. Egli evidenzia come la stampa dell'epoca avesse celebrato quella manifestazione sensazionale, riconoscendone il carattere "artistico, tecnico ed educativo"<sup>17</sup>. La mostra al Grand Palais ospita fotografi provenienti da quaranta paesi, un grande numero di seminari sono stati organizzati nei musei della città.

Questo numero è composto quasi esclusivamente di immagini: "Camera" riproduce una selezione delle immagini dei fotografi partecipanti, molti di essi sono già stati pubblicati dalla rivista, tra gli italiani figurano Mario de Biasi con *Le mura di Tebe* e Paolo Monti con *Illustrazione per un racconto di Poe*.

È molto interessante, e aprirebbe la ricerca fotografica in direzioni affascinanti, la citazione conclusiva del pittore Alfred Stevens: "L'invenzione della fotografia ha compiuto nell'arte una rivoluzione pari a quella della ferrovia nell'industria." A questo proposito è forse significativo evidenziare che anche le Esposizioni Universali sono apparse dopo la fotografia; ma questo sarebbe un altro argomento.<sup>18</sup>

---

<sup>4</sup> Jean Afhémard, *Présentation de la Biennale de la photo et du cinéma de Paris*, in "Camera", 34. Anno, n.5, maggio 1955, pag. 198. "[...] Alors que la belle exposition de Lucerne en 1952 ne réunissait que des épreuves, nous verrons à Paris, aussi, le matériel photographique et des sections sur les applications scientifiques présentées sous un aspect didactique frappant.

Nous retrouverons vraiment le climat exceptionnel de l'exposition la plus sensationnelle de photographies du XIXe siècle, celle de 1867, qui s'est tenue aussi à Paris, dans l'Exposition Universelle, et qui groupait sept cents exposants et trente pays divers; les appareils, les procédés, y figuraient à côté des épreuves tirées sur papier, et les journaux du temps, en célébrant cette manifestation monstre, donnaient d'amusantes images attestant son caractère artistique, technique et éducatif.

Pour nous, en mai, dans le cadre du Grand Palais, coupé heureusement par un immense vélum, une exposition mondiale de matériel photographique sera accompagnée par des ensembles de photographies récentes envoyées par quarante pays; des expériences nouvelles seront présentées.

L'ensemble, à la fois technique et artistique, suscitera à juste titre un très vif intérêt qui pourra se manifester au cours de colloques internationaux prévus pour une semaine: un grand nombre de spécialistes les plus éminents de chaque pays, ainsi que des esthéticiens célèbres jetteront "les bases d'un vaste essai de synthèse" comme l'a bien dit M. Paul Rivet, président de ces Rencontres, auxquelles il associe l'Unesco.

En même temps, auront lieu dans plusieurs musées de Paris diverses expositions qui montreront le rôle considérable, et sans cesse grandissant, de l'image dans la civilisation moderne: le Musée de l'Homme, le Musée pédagogique, le Palais de la Découverte, le Museum d'Histoire Naturelle, dont les directeurs sont très intéressés par ce thème, le développeront chacun dans son domaine. Il a été demandé à la Bibliothèque nationale, enfin, de s'attaquer au redoutable problème de la confrontation de l'image photographique avec le même sujet traité par les peintres au XIXe siècle, et l'étude des deux visions aura sans doute un prodigieux intérêt. Tels sont les divers aspects de la Biennale de Paris. Elle consacrera les immenses progrès techniques opérés depuis la guerre, et elle consacrera aussi le rôle essentiel de l'image sous la forme photographique, de cette image qui a transformé notre vie et notre conception de l'humanité. C'est le cas de rappeler encore ce mot toujours exact du peintre Alfred Stevens: "L'invention de la photographie a fait dans l'art une révolution aussi grande que celle que l'invention du chemin de fer a faite dans l'industrie".

<sup>18</sup> Le prime grandi esposizioni pubbliche annuali sono documentate in Francia alla fine del Settecento e avevano lo scopo di mostrare i prodotti del progresso tecnologico raggiunto dall'industria. E' solo a partire dal 1851 però che queste fiere annuali prendono il nome di esposizioni universali: la prima si tenne a Londra e nel 1855 fu la volta di Parigi, nel segno di una competizione di natura economica e industriale che da tempo vedeva le due nazioni rivali. (Elvire Perego, *The Urban Machine, Architecture and Industry*, in Michel Frizot, a cura di, *A New History of Photography*, Koeneemann Verlags, Colonia, 1998, pagg. 197-224). Il respiro universale non derivava solo dal fatto che nazioni diverse fossero coinvolte e rappresentate in virtù della loro rilevanza politica o economica, ma anche dalla possibilità per la prima volta nella storia - e ciò fu possibile solo dopo l'invenzione della fotografia - che delle immagini, universalmente riconosciute come vere, testimoniassero l'evento e raggiunghessero, con lo stesso impatto visivo, i quattro angoli del pianeta. Nel Ventesimo secolo la competizione economico-culturale riguarda invece la Francia e la Germania, come lo testimoniano le fiere per la fotografia e il cinema, prima Photokina in Germania e nel 1955 la Biennale de la Photographie et du Cinéma a Parigi. E' interessante, in tal senso, il commento di Paul Sonthonnax, redattore capo della rivista francese "Photo-Monde", che nel numero di settembre del 1952 (pag.25), scrive che la sua generazione, che ha avuto 20 anni durante la crisi economica e 30 all'epoca della Guerra, ha avuto la rivelazione entusiasta di due fatti: il cinema e la fotografia. Il piano della rivalità sembra essersi trasferito dall'industria pesante all'industria legata all'immagine.

Nel mese di giugno Romeo Martinez presenta la fotografa di "Life" Lisa Larsen<sup>19</sup>. Nata in Germania nel 1925, emigrata a New York nemmeno ventenne, ha iniziato a lavorare per "Vogue", passa al "New York Times" e entra a far parte dello staff di "Life" nel 1950. Nel 1953 L'Enciclopedia Britannica le ha assegnato il premio di migliore fotografa dell'anno e l'Università del Missouri il *Matthew Brady Award* per essersi distinta come foto-giornalista.<sup>20</sup>

Nella selezione delle immagini pubblicate, Martinez precisa che si tratta di scatti in origine concepiti in sequenza, e non individualmente, come immagini estetiche, ma nonostante ciò, reggono molto bene alla "controprova dell'immagine isolata". In Lisa Larsen apprezza la coscienza morale del fotografo, che nel confronto con il mondo esterno, sceglie la rigorosa sincerità del mezzo rinunciando a falsi realismi e sentimentalismi. In gennaio, l'autrice aveva inviato a Martinez una lettera in cui si dichiarava entusiasta del testo e dell'impaginazione delle fotografie sul numero di "Camera", la cui bozza le era stata inviata in anticipo. Riferiva anche di essere rientrata da poco da un viaggio in Indocina con una serie interessante di fotografie che avrebbe desiderato pubblicare, possibilmente con una delle case editrici svizzere celebri per l'alta qualità dei libri fotografici.

Lisa Larsen rappresenta anche l'occasione per Martinez di sollecitare la necessità di scrivere una storia della stampa illustrata, in considerazione del ruolo fondamentale

---

<sup>19</sup> Romeo Martinez, *Lisa Larsen*, in "Camera", 34. Anno, n.6, giugno 1955, pag. 270: "Lorsque nous entendîmes pronocer pour la première fois le nom de Lisa Larsen, c'était dans la rédaction d'un magazine de Londres: les photographes de l'équipe parlaient avec beaucoup de considération de la distinction que l'Encyclopedia Britannica venait de lui conférer: la meilleure photographe femme de 1953. Presque en même temps, l'Université de Missouri lui décernait, à son tour, le "Matthew Brady Award" qui récompensait le photographe de magazine qui s'était particulièrement distingué dans l'année. Il faut dire que Lisa Larsen était "staff photographer" de *Life* ce qui constituait déjà une promotion d'importance dans la carrière photographique.

A ce sujet, s'il faudra un jour – et cela nous paraît indispensable – tracer l'historique des organes de presse qui ont joué un rôle notable dans l'utilisation des modes d'expression photographiques, le titre de *Life* sera d'avoir contribué d'une façon efficace et salutaire à l'évolution de la photographie en général et du reportage en particulier. En se plaçant constamment sur le terrain de la qualité et de la valeur il aura, plus que toute autre publication, contribué à l'affirmation des plus beaux talents de la photographie américaine et européenne, élevant ainsi le niveau de la matière visuelle et la forme de son utilisation à la hauteur d'un style. On peut affirmer que la formule de *Life* a influencé et stimulé l'ensemble de la presse périodique illustrée dans le monde, et cela pour le plus grand bien des créateurs et des utilisateurs de la photographie. Pour en revenir à l'oeuvre de Lisa Larsen, les épreuves que nous publions sont pour la plupart extraites de suites et n'ont pas été conçues comme des images esthétiques en soi. Mais, quoique dépossédées de la simultanéité que leur confère leur action commune, elles supporteront admirablement la contre-épreuve de l'image isolée. –Ce que l'on note d'abord dans les photos de Miss Larsen, c'est la spontanéité et la justesse de ton avec laquelle elle fixe l'événement, le sujet ou l'objet. Lucidement enregistrées, sans fausse sentimentalité ou faux réalisme, elles arrivent à se lire aussi simplement que l'on comprend, dans la vie, le sens d'une action, d'un geste ou d'un sourire. Sans s'embarasser de vaines formules esthétiques, elle ordonne remarquablement sa vision. Il n'est qu'à observer l'organisation plastique de ses images. Ce qui apparaît particulièrement appréciable dans la personnalité de Lisa Larsen, c'est sa détermination de limiter les exigences de son moyen d'expression à l'essentiel, de s'interdire la mesure d'artifice et de supercherie si tentante et si comode en photographie, bref, de s'en tenir rigoureusement à la sincérité des moyens. Et cette conscience morale du photographe aux prises avec le monde extérieur, avec son aventure, n'est pas pour nous laisser indifférents."

<sup>20</sup> Nel 1956 realizza dei reportage straordinari in Unione Sovietica e in Mongolia. Lisa Larsen muore nel 1959, a 34 anni, di cancro.

che alcune testate hanno avuto nell'evoluzione del linguaggio della fotografia. "Life" ha contribuito in maniera sostanziale allo sviluppo del reportage, "collocandosi costantemente su un terreno di qualità e valore", creando un vero e proprio stile, che ha influenzato e stimolato la stampa illustrata di tutto il mondo.

Nell'ultima parte del numero viene dedicato dello spazio alla fotografia pubblicitaria, realizzata dai membri della società tedesca di fotografia, GDL.

Nel numero di luglio, consacrato all'esposizione organizzata da Edward Steichen al MoMA di New York, Martinez sceglie di mettere in copertina una fotografia di Werner Bischof. Un estratto dell'introduzione del catalogo della mostra firmato da Carl Sandburg precede una ricca selezione di immagini. L'esposizione itinerante si compone di 503 immagini scattate da 273 fotografi di 68 paesi. La scelta delle immagini è il frutto di una scrematura difficile, come scrive Steichen nell'introduzione al catalogo, poiché partiva da 2 milioni di fotografie spedite al museo nell'arco di tre anni.<sup>21</sup>

Questa esposizione si inserisce in un ampio programma promosso dal MoMA a partire dal 1942 con la mostra *Road to Victory*, un'esposizione pensata per orientare l'opinione pubblica a favore dell'intervento nella Seconda Guerra Mondiale, con la quale Steichen inizia a sperimentare l'impatto della fotografia su un pubblico di massa e il grande potere di condizionamento intrinseco al ruolo di curatore.<sup>22</sup> Agli esordi della sua carriera, negli anni Dieci, privilegiava, diversamente dalla modalità straripante dei *salons*, una presentazione delle opere più rarefatta, inserendole nello spazio neutro delle "Little Galleries of the Photo-Secession", alla "291".<sup>23</sup> A partire dagli anni Quaranta, invece, la collaborazione con Herbert Bayer, proveniente dal Bauhaus, lo muove verso un allestimento più scenografico, che prevede la variazione dei formati, del ritmo espositivo mediante l'uso di supporti diversi collocati nello spazio, attraverso i quali lo spettatore può camminare, come se si trovasse in un

---

<sup>21</sup> Edward Steichen, a cura di, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York, 1955. Per ulteriori contributi relativi all'esposizione si veda Jean Back, Viktoria Schmidt-Lisenhoff, *The Family of Man 1955-2001. Humanismus and Postmodernism: A reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Jonas Verlag, Marburg, 2004.

<sup>22</sup> Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, retrospettiva su Edward Steichen intitolata *Une épopée photographique*, catalogo Editions du Jeu de Paume, 2007. Si veda l'intervento di Olivier Lugon, *Edward Steichen scénographe d'exposition*, pagg. 267-27.

<sup>23</sup> A.D Coleman (in *Steichen hier, aujourd'hui et demain: le legs d'une icône* in *Une épopée photographique*, catalogo Editions du Jeu de Paume, 2007, pagg. 275-289) fa risalire a queste esperienze di Steichen, che Alfred Stieglitz svilupperà in seguito presso le Anderson Galleries 1921-1925, The Intimate Gallery 1925-1929 e di An American Place 1929-1946, l'idea del « White Cube » che Brian O'Doherty analizzò nel 1986 in *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, San Francisco, 1986.

film.<sup>24</sup> Nel 1947 Steichen ha preso il posto di Beaumont Newhall al dipartimento di fotografia del MoMA e nei 15 anni successivi cura circa quaranta esposizioni, fedele alla formula dell'"esposizione installazione", destinata a un grande successo.

La riflessione sulla cultura di massa assume un significato particolare dopo la Seconda Guerra Mondiale, non solo per la dimensione globale raggiunta dai mezzi di comunicazione, ma anche per l'esperienza tragica maturata durante i regimi, che hanno sviluppato un lessico grafico peculiare in cui la folla e le immagini delle masse erano divenute un fondamentale veicolo-obiettivo di messaggi politici.<sup>25</sup>

Dopo la presentazione del catalogo ufficiale di *The Family of Man*, Romeo Martinez firma un lungo articolo intitolato *Il messaggio di un'esposizione*.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Olivier Lugon, *Edward Steichen scénographe d'exposition*, cit. pag. 269.

<sup>25</sup> Il tema della rappresentazione della folla è stato affrontato da Jeffrey T. Schnapp in *Ondate Rivoluzionarie, L'arte del manifesto politico 1914-1989*, Skira. Milano, 2005. Elias Canetti pubblica nel 1960 *Masse und Macht*, tradotto in Italia da Adelphi nel 1981. Anche nell'esperienza americana della Farm Security Administration - i cui esponenti ebbero grande visibilità nell'esposizione *The Family of Man* del 1955 - basata sulla "fotografia-documento", un genere che, come scrisse Beaumont Newhall nella sua *Storia della fotografia* pubblicata in Italia da Einaudi nel 1984 (pagg. 326-343), costituiva "un'arma potente per risvegliare la coscienza sociale" - si trovavano già gli elementi di un utilizzo politicamente orientato della fotografia. Sullo stile documentario si rimanda nuovamente a Olivier Lugon, *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans 1920-1940*, cit.

<sup>26</sup> Romeo Martinez, *Le message d'une exposition*, in "Camera", 34 .Anno, n.7, luglio 1955, pag. 343: "Pendant que la Biennale de la Photo et du Cinéma de Paris retenait l'attention de tous les milieux de la photographie, la plus importante exposition photographique de ces vingt dernières années, la seule qui puisse partager avec celle de Lucerne le mérite d'avoir innové le genre, *La Famille Humaine*, se terminait à New York après cinq mois d'existence. Réalisée pour commémorer le vingt-cinquième anniversaire de la fondation du Musée d'Art moderne de New York et placée sous le signe de la compréhension internationale, l'exposition s'est révélée une entreprise remarquable tant par la force de sa conception, le caractère de sa formule, que par la structure de son arrangement et les procédés de présentation.

En définissant le sens de la manifestation, Edward Steichen, l'animateur de *La Famille Humaine*, s'est écarté délibérément des conceptions traditionnelles des Salons et autres exhibitions - où il s'agit surtout de mettre en évidence des tendances générales ou telle phase particulière de la photographie - pour entreprendre une vaste et convaincante démonstration des facultés du langage photographique, de ses possibilités d'articulation, de son action sur le terrain social et de ses rapports avec la dignité de l'esprit. Démonstration polyvalente comme l'on voit, et qui n'a pas été sans susciter les critiques des esthéticiens photographisants et des autres parvenus de la technique. Si on a contesté le critère de sélection, bien qu'aucun genre, style ou école ait été systématiquement écarté, c'est que l'on a omis de se rapporter à la hiérarchie des exigences thématiques.

Quoiqu'il en soit, la double sélection - d'une part, celle d'envois, d'autre part, celle des formats, dont le choix était à la discrétion des organisateurs et qui allaient depuis le panneau géant au petit 6x9 - ont permis à Steichen et à ses précieux collaborateurs de réunir le nombre d'images exigé par leur tâche. Parmi plusieurs dizaines de milliers d'envois, cinq cent photos ont finalement été retenues et ces oeuvres de 280 auteurs de diverses nationalités sont le résultat d'une rigoureuse sélection. Certaines étaient archiconnues, d'autres inédites. Les unes portaient le cachet d'artistes réputés ou la signature de gens ignorés, les autres avaient été faites par des amateurs. Beaucoup provenaient d'organismes scientifiques, industriels ou gouvernementaux.

Toutes ont dû se conformer aux règles de la série, se prêter à l'ordonnance de la continuité; chaque photo employée en fonction de la séquence, chaque groupe déployé en fonction du sujet - et chaque sujet formait une section. Chaque sujet-section se succédant jusqu'à l'épuisement du thème général.

A tour de rôle, l'amour, la maternité, la naissance, la mère et l'enfant, le père et l'enfant, la famille - noyau central de l'exposition - le travail - des instruments les plus primitifs à la physique nucléaire -, la terre, les menus plaisirs, l'école, la mort, les rites religieux, la malfeasance de l'homme pour l'homme, la guerre, la foi, la bombe atomique, les activités des Nations Unies et la magie de l'enfance mis en image, nous ont projetés dans notre monde réel. Un monde qui place l'homme au coeur même de la vie, avec son sentiment et ses mains, son imagination et ses actes, sa liberté et son déterminisme, avec son drame et ses drames. Et comme pour désigner l'identité du mécanisme symbolique des mots et celui des images, des courts textes, empruntés à la sagesse des civilisations de tous les temps, marquaient le passage d'une section à l'autre. Ainsi, le verbe d'Homère a évoqué la mort, un proverbe maori a célébré les travaux de la terre, et la pensée de James Joyce, de Virgile, de Lui-Chi, d'Einstein et de tant d'autres a annoncé la succession des étapes de *La Famille Humaine*. Une remarquable organisation de l'espace, une utilisation très souple des divers supports d'exposition, la clarté et le rythme de la présentation ont rendu possible l'articulation de ce message de la photographie à sa plus haute concentration.

On a prétendu que l'initiative de Steichen et de son équipe était surtout une entreprise d'éducation et d'édification par le document photographique. A cette appréciation si injustement limitative, il serait bon

Martinez apprezza la forza dell'idea, il carattere della formula espositiva e l'allestimento, e certamente l'assenza di distinzione tra le immagini dei fotografi professionisti e quelle degli amatori. Riconosce a questa mostra un grande potenziale innovativo, come era stato per la mostra internazionale organizzata a Lucerna nel 1952, alla quale erano esposte 2500 immagini, suddivise in 19 sezioni curate da altrettanti specialisti.<sup>27</sup> Si è trattato, secondo Martinez, di una dimostrazione ampia e convincente delle facoltà del linguaggio fotografico, delle sue possibilità di articolazione e del forte legame con la dimensione sociale. Le immagini sono state impiegate in funzione di una sequenza, ogni gruppo in funzione di un soggetto e ogni soggetto di una sezione, fino all'esaurimento del tema generale. La mostra ha sollevato certo anche molte critiche e Martinez non mancherà di definire altri aspetti del lavoro di Steichen in un'ulteriore occasione su "Camera", ma riconosce che mai, prima di allora, erano stati utilizzati tanti documenti e di tale valore per un'esposizione con queste ambizioni.

Il messaggio più forte è proprio la dimostrazione dell'enorme potenziale comunicativo del linguaggio fotografico. Martinez conclude elencando tutte le domande che un progetto di queste proporzioni può suscitare: "Quali sono i rapporti della fotografia con le correnti di pensiero del nostro tempo? Qual è l'azione sociologica dell'immagine fotografica, quale la sua influenza? Qual è il grado di evoluzione del linguaggio fotografico? Qual è il suo metodo? Che idea se ne può trarre? Un'esposizione fotografica può svolgere un ruolo culturale e una funzione educativa? Qual è il ruolo dei curatori? Quale il grado di responsabilità verso gli autori e verso il pubblico?" E conclude: "Messa in questa prospettiva, *The Family of Man* sfida ogni critica oggettiva. Per noi il suo messaggio va più lontano."

---

d'ajouter qu'on n'avait jamais utilisé pour une semblable tâche un nombre aussi grand de documents de valeur et une présentation de telle envergure.

Mais il y a plus; l'expression et le développement d'une idée par le moyen photographique, l'essence et le maniement de ce langage, la démonstration de son pouvoir de communication.

Prenant le contre-pied des conceptions qui inspirent les "Salon d'Art photographiques", l'Exposition de New York nous propose une ample matière à réflexion et ne manque pas de fournir une réponse à quelques questions d'un grand intérêt. Quels sont les rapports de la photographie avec les courants de pensée de notre temps? Quelle est l'action sociologique de l'image photographique, quelle est la portée de son influence? Quel est le degré d'évolution du langage photographique? Quelle est sa démarche? Quel parti peut-on en tirer? Une exposition photographique peut-elle remplir un rôle culturel et une fonction éducative? Quel est le rôle du "metteur en images", quel est le degré de sa responsabilité envers l'auteur et le public? Placée dans cette perspective, *La Famille Humaine* défie toute critique objective. - Pour nous son message va plus loin." R. Mz.

<sup>27</sup> Per ulteriori dettagli si veda l'articolo di G. de Jongh, *Des Expositions de Photos*, in "Camera", n. 5, maggio 1953, pag. 178

Il mese di agosto, che si apre con la copertina di Erich Lessing, un'immagine intitolata *Oslo*, è dedicato alla fotografia di moda e di studio, attraverso l'opera di Arik Nepo.<sup>28</sup> Martinez, che non ama stabilire gerarchie tra i generi, considerandoli tutti egualmente importanti al fine dell'evoluzione del linguaggio fotografico, affronta questo argomento in una fase in cui la fotografia di studio attraversa un periodo di stagnazione. Arik Nepo fa parte di quel gruppo di fotografi quali Irving Penn, Richard Avedon, Norman Parkinson, che hanno trovato nuovi linguaggi per la fotografia di moda. L'imperativo di natura commerciale alla base della fotografia realizzata in studio, nelle sue diverse declinazioni, non giustifica il ricorrere a formule stereotipate e a utilizzare vecchi modelli. Per Martinez è fondamentale che il linguaggio fotografico sia l'espressione diretta dell'epoca storica cui esso appartiene. Si comprende qui la necessità dunque di un continuo rinnovamento, di una ricerca visiva che non si arresta a formule già sperimentate, ma che attraverso l'evoluzione tecnica e culturale, si faccia interprete del cambiamento.

Segue in questo numero di agosto un articolo di Jean-Michel Braive che affronta il concetto di istantaneità. Si tratta di un articolo storico dedicato alla tecnica, elemento primario di condizionamento del linguaggio fotografico e dello stile. La possibilità tecnica dell'istantanea, infatti, è fondamentale per lo sviluppo del reportage, tuttavia l'autore sottolinea che le conoscenze tecniche avrebbero dovuto indurre uno sviluppo ben più rapido di quanto non sia avvenuto nella realtà. Dunque l'autore finisce per dimostrare che l'evoluzione tecnica dipende anche dall'evoluzione del costume, secondo un'interessante prospettiva sociologica, alla quale Romeo Martinez aderisce pienamente.

Braive scrive: *" Les progrès de la technique ont donc été assez poussés mais nous devons retenir que les photographes ont eu le désir de réaliser très vite l'instantané sans pour autant rencontrer, dans le public, une faveur qui eût soutenu leurs efforts. Et c'est là l'important. Nos ancêtres n'ont pas eu le goût de se laisser prendre sur le*

---

<sup>28</sup> Romeo Martinez, *Arik Nepo*, in "Camera", 34. Anno, n. 8, agosto 1955, pag. 373: "Arik Nepo compte parmi les photographes qui se sont employés avec succès à dégager la photo de mode de l'ornière où l'avaient fourvoyé les innombrables mais pâles imitateurs des maîtres des années 30. Il s'inscrit dans la lignée des Irving Penn, Richard Avedon, Norman Parkinson, et de tous ceux qui, en bousculant les cadre d'un académisme érigé en système, ont contribué à créer un style qui appartient à notre temps. L'illustration de la mode, la photo de studio dans ses applications les plus variées sont, certes, essentiellement soumises à des impératifs d'ordre commercial; d'où l'alibi comode pour tous ceux qui, sous le couvert des objectifs utilitaires, se livrent à un forme bien connue de psittacisme stéréotypé, admirablement camouflé, d'ailleurs, par une technique sans défaut.

A l'heure présente, alors que plus que toute autre branche, la photo de studio est exposée à stagner dans les eaux dormantes d'une plastique platement conventionnelle, il faut en savoir gré à des hommes qui, comme Arik Nepo, oeuvrent avec persévérance et enthousiasme à en renouveler les perspectives."

*vif. Ils ont préféré venir au studio, en reconnaissant aux professionnels le mérite, et le droit, de réaliser des portraits respectables, éternels et complets.*"<sup>29</sup>

E più avanti continua: *"Il a fallu l'essor du journalisme illustré pour que les amateurs et les professionnels (entre lesquels la distinction reste parfois difficile à faire) concourent à la parution d'instantanés inédits".*<sup>30</sup> *"...Reporters à la sauvette et chasseurs d'images concourent désormais à l'accélération de prise de vues et de l'Histoire."*<sup>31</sup>

Martinez inizia con questo intervento a introdurre sulla pagine di "Camera" anche una riflessione storica sulla fotografia, fondamentale, accanto al punto di vista di fotografi e scienziati, per l'educazione visiva del pubblico

La copertina del mese di settembre è un'immagine a colori scattata in Turchia da Lisa Larsen, il cui lavoro è già stato presentato su "Camera" nei mesi precedenti.

Il numero si apre con un articolo di Emmanuel Sougez dal titolo programmatico: *Buoni e cattivi utilizzi della fotografia*, un'esplorazione del rapporto dell'immagine alla parola nel contesto delle redazioni editoriali.<sup>32</sup>

L'autore ha avuto un ruolo centrale nella fotografia francese: già negli anni Trenta collaborava alla rivista di Charles Peignot "Arts et Metiers Graphiques", a lungo responsabile del servizio iconografico de "l'Illustration", conosce Martinez quando questi muoveva i suoi primi passi nel giornalismo illustrato.

Dalla sua grande esperienza nell'editoria, nasce questo scritto, nel quale afferma che sebbene il destino più comune dell'immagine sia l'illustrazione, certi testi non necessitano di immagini e certe immagini possono fare a meno dei testi e delle legende: essi sono, infatti, a seconda dei casi, dei linguaggi completi. È dunque opportuno che, quando vengono accostati, ciò vada a vantaggio di entrambi, per rendere meglio un'idea; ma ciò accade raramente. Più spesso ci si accontenta di un compromesso e in questo caso o l'idea sarà male rappresentata, o bisognerà modificare il testo per adattarlo all'immagine, ma questa ipotesi è remota. L'immagine sarà dunque modificata, mutilata, ritoccata e il risultato sarà che un'immagine completa in origine, si trova mutilata di senso, di valore e di originalità.

---

<sup>29</sup> Jean Michel Braive, *L'instantanéité*, in "Camera", 34. Anno, n.8, agosto 1955, pag. 380.

<sup>30</sup> Idem, pag. 383.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Emmanuel Sougez, *Le bon usage et le mauvais usage de la photographie*, in "Camera", 34. Anno, n.9, settembre 1955, pagg.436-437.



Un altro esempio di cattivo uso delle immagini si ha quando più fotografie, per le esigenze di impaginazione, vengono riunite su una stessa pagina e l'operatore, anziché rispettare l'architettura interna alle immagini, interviene inclinandole, sovrapponendole e ritagliandole. Il tradimento delle intenzioni formali dell'autore è, per Sougez, intollerabile. Esiste un senso fotografico, fatto di intelligenza e onestà, che impedisce di trattare la fotografia come un complemento malleabile e modificabile a piacimento, ma di riservarle lo stesso rispetto che si ha anche solo per le riproduzioni dei dipinti, che nessuno si sognerebbe di variare secondo il proprio gusto. Infine ci si dovrebbe domandare se mai passerebbe nella mente di qualche editore commissionare a un illustratore le tavole per un testo che questi non ha mai letto prima. Accanto a tutti questi cattivi utilizzi della fotografia, Sougez segnala anche dei casi positivi, facendo i nomi di Charles Peignot, Maximilien Vox, quali esempi di difesa dell'immagine fotografica. Conclude il suo scritto con una citazione: "la fotografia ha la stessa essenza della parola stampata; l'immagine è la sorella della lettera... e l'arte moderna dello stampatore sarà di assortire a ogni fotografia la corretta tipografia".

Il numero di settembre termina con un servizio dedicato ai fotografi cinesi Daisy e Francis Wu<sup>33</sup> e alla francese Lisbeth Mettier<sup>34</sup>.

Il numero di ottobre è interamente dedicato a Henry Cartier-Bresson, in copertina è riprodotta una sua fotografia a colori intitolata *Burano*. In questa seconda uscita, a distanza di poco più di un anno dalla precedente, collabora il celebre storico della fotografia americano Beaumont Newhall. Martinez e Cartier-Bresson sono legati da

---

<sup>33</sup> Romeo Martinez, *Frances et Daisy Wu*, in "Camera", 34. Anno, n.9, settembre 1955, pag. 429: "On connaît le niveau élevé qu'atteignent les formes visuelles dans la culture chinoise. A commencer par l'écriture. L'importance de discerner instantanément l'un de l'autre un grand nombre d'idéogrammes qui se différencient le plus souvent par les détails minuscules contribue, en premier lieu, à développer la sensibilité de l'oeil et l'acuité du regard. Ensuite, la beauté même de ces hiéroglyphes fait que cette façon d'exprimer la pensée par symboles de relation conditionne le goût et le sens des formes. De manière que l'existence de ce système d'écriture apparaît comme un des principes fondamentaux de la culture esthétique extrêmement élevée des peuples chinois. Ceci, en guise de brève introduction à la photo de l'Est asiatique, et plus particulièrement aux oeuvres de deux parmi les plus grands photographes de ce continent. A l'encontre de son mari et maître, qui exerce professionnellement, Daisy Wu se compte parmi les amateurs. Premier prix de la photo couleur au concours international de "Popular Photography", cette mère de cinq enfants possède le palmarès le plus impressionnant de prix et récompenses, remportés aux quatre coins du monde, que l'on puisse imaginer. Son talent très versatile lui a fait aborder tous les genres, mais qu'il s'agisse de photographie décorative ou expressive, elle a toujours excellé. Exceller est également le verbe qu'il convient d'employer quand on parle des oeuvres de Frances Wu. Tout ce qu'il nous a été donné de voir, dans les manifestations photographiques comme dans les publications, est d'une remarquable facture. La façon de traiter le sujet, sa méticuleuse technique est caractéristique des gens de sa race, sensible, industrieux, toujours à la recherche de la perfection formelle. A la pointe du progrès photographique dans l'Est asiatique, Frances et Daisy Wu ont donné naissance à un style qui a marqué toute une génération de photographes. Et, si leur évolution apparaît timide à nos yeux d'Occidentaux, c'est que, loin d'être hostiles aux innovations, ils sont moins pressés. Qui leur en donnerait tort?"

<sup>34</sup> Lisbeth Mettier ha iniziato la sua carriera con il lavoro in studio, la moda e l'illustrazione. "Per temperamento e per predilezione, non è attratta dalla fotografia d'arte, ma piuttosto da temi attorno ai quali possa variare a suo piacimento. La moda glielo permette, e così il reportage documentario." *Lisbeth Mettier*, in "Camera", 34. Anno, n.9, settembre 1955, pag. 430.

una grande amicizia: nell'uscita monografica nella collana dei Grandi Fotografi Fabbri, Cartier-Bresson parla di lui come il "padre confessore dei fotografi", una definizione che è rimasta legata al suo nome per lungo tempo.

Nel testo che accompagna le immagini, che riprende quello dell'esposizione curata dallo stesso Newhall negli Stati Uniti nel 1947, egli riferisce della lettera che un amico di Cartier-Bresson, Peter Lloyd, aveva inviato al gallerista newyorkese Julien Lévy nel 1933, quando gli ha proposto di esporre le immagini di Cartier-Bresson: "Date alla vostra esposizione il nome che volete.. fotografia amorale, equivoca, ambigua, chiamatela fotografia antiplastica, fotografia accidentale... chiamatela fotografia antigrafica." Newhall parla della tecnica di Cartier-Bresson e dell'influsso dell'apparecchio che utilizzava, una Leica acquistata a Marsiglia nel 1932, sul suo lavoro. Gli riconosce la facoltà di predire e di prevedere il momento decisivo, avvicinandosi in intensità al cuore dell'evento con una progressione di scatti che, come Newhall anticipa via lettera a Martinez, avrebbe chiesto a Cartier-Bresson di poter riprodurre su "Camera" nella forma di un foglio di provini a contatto, per mostrare al pubblico la sua maniera di lavorare. Questo aspetto sembra infatti aggiungere delle sfumature alla teoria dell'istante decisivo, che non è, in ultima analisi, un'epifania improvvisa, quanto più la fase culminante di un processo. Il titolo originale *Images à la Sauvette* è in questo senso meno ambiguo della versione inglese *The Decisive Moment*.

Cartier-Bresson non concepisce le proprie fotografie "come delle immagini isolate, ma come un insieme organico destinato a essere presentato in una rivista, in un libro - o ancora, ma più raramente, sulle pareti di una sala espositiva."<sup>35</sup>

E ancora: "Cartier-Bresson può essere talvolta ironico, ma non ridicolizza mai. Ama ripetere che bisogna "fotografare con l'occhio e con il cuore" e "avere coscienza della portata di ogni foto".<sup>36</sup> All'articolo di Beaumont Newhall, ora direttore del Museo George Eastman di Rochester, intitolato *La visione istantanea di Henri Cartier-Bresson*, segue un elenco dei libri fotografici dati alle stampe. Nel 1955 sono usciti *Les Européens* per le edizioni Verve, pubblicato a New York da Simon & Schuster e *Moscou*, per le edizioni Delpire a Parigi.

---

<sup>35</sup> Beaumont Newhall, *La vision instantanée de Henri Cartier-Bresson*, in "Camera", 34. Anno, n.10, ottobre 1955, pag. 459.

<sup>36</sup> Id., pag. 460.

Martinez pubblica una vasta selezione di immagini, che vanno dagli anni Trenta fino alle recenti immagini scattate in U.R.S.S. nel 1954: l'ultima della serie è il foglio di provini, che non era mai stato pubblicato prima.

Un'immagine di copertina di Erich Angenendt che ritrae una locomotiva introduce un nuovo numero, il mese di novembre, in cui Adolf Morath parla nuovamente di estetica dell'industria e presenta il proprio lavoro, nel quale uomini e macchine concorrono a rappresentare la società industrializzata e i suoi momenti di poesia.<sup>37</sup>

Seguono in questo numero di novembre le immagini di reportage di Erich Auerbach, originario della Boemia ed emigrato in Inghilterra, in origine come fotografo ufficiale del Governo Cecoslovacco in esilio a Londra, e ora collaboratore dell'"Illustrated". "E' un fervente sostenitore dell'immagine non messa in posa, della specializzazione e un avversario della "dittatura del mestiere", intendendo con questo i tentativi volti a limitare l'utilizzo di apparecchi di piccolo formato, per la difficoltà a trarne dei clichés." L'apparecchio più grande per Auerbach è una Contax 6x6. Le sue fotografie sono state mostrate alla Ilford Gallery di Londra, nei Salons di Londra e New York, all'esposizione mondiale di Lucerna, a *Fotoform* in Germania e alla Biennale di Parigi; qualche anno prima ricevette anche un premio per la migliore serie fotografica indetto dall'Enciclopedia Britannica a New York. Le immagini di Auerbach non hanno didascalie, si tratta di uno dei casi illustrati da Sougez, in cui l'immagine è completamente autonoma.

La copertina del mese di dicembre è la fotografia di una processione con le candele a Lourdes di Izis Bidermanas. Il reportage principale è dedicato alle immagini di un Natale in Provenza scattate da Marc Riboud.

Segue un articolo sulla caccia fotografica nei safari in Asia e Africa, firmato da Jacqueline e François Sommer, che illustrano con dovizia di particolari tecnici, la

---

<sup>37</sup> Adolf Morath, *Esthétique de l'industrie*, in "Camera", 34. Anno, n.11, novembre 1955, pag. 505: "(...) Ma profession de photographe industriel me met en contact avec un grande variété d'industries et je ne me borne pas à fixer concrètement les images telles qu'elles se présentent devant mon appareil photographique, mais, choisissant le point de vue et l'éclairage appropriés, je crée une composition photographique, synthèse de lignes et de formes, qui révèle un peu de la beauté cachée d'un processus industriel ou de l'industrie elle-même. Au cours de ce travail passionnant, je photographie tout ce qui touche à l'industrie, depuis le gros plan d'une paire de mains jusqu'à la structure gigantesque d'une raffinerie de pétrole, par exemple, ou à une coulée d'acier ou de cuivre en fusion. Je cherche à déceler, puis à transposer à l'aide de mon appareil toute l'atmosphère et la poésie de l'industrie. (...) Lorsque je m'attaque à un reportage industriel qui m'a été commandé, je commence par faire une inspection générale des lieux et j'enregistre mentalement avec soin tout ce que je vois. J'observe la plastique des mouvements des ouvriers, les différentes attitudes des mains et des corps, le rythme des machines. Je détermine ainsi l'instant précis auquel le meilleur résultat photographique sera obtenu."

pratica fotografica con gli animali selvaggi. Concludono questo numero di dicembre, le immagini del fotografo americano Louis Faurer.

Romeo Martinez si occupa infine della rubrica sui libri fotografici. Recensisce molto favorevolmente la serie inglese *Great Photographs* (per la quale il primo volume è dedicato a Suschnitzky e il secondo della collana a Fritz Henle) curata da Norman Hall e Basil Burton. "Queste monografie di grandi fotografi sono una delle iniziative più felici intraprese nell'edizione di collane fotografiche. Piccoli album stampati bene, presentati con cura e accessibili nel prezzo, meritano di avere un grande successo presso il pubblico. Suschintzky e Henle aprono questa nuova serie di pubblicazioni, e benché non sia facile definire l'opera di un fotografo in 24 immagini, la selezione effettuata da N. Hall e B. Burton arriva a mostrare tutta la varietà dei mezzi e lo stile proprio a ciascun autore."

Come aveva già avuto modo di scrivere nelle recensioni dell'anno precedente, un'iniziativa editoriale interessante deve per Martinez avere un ottimo livello grafico-compositivo, una grande qualità di stampa e un prezzo contenuto.

Seguono le recensioni di manuali tecnici come *Flash! Ultra-Heigh Speed Photography*, pubblicato a Boston da Charles T. Branford Co., e del libro del giapponese Tatsuyuki Nakamura intitolato "*Nude" photography and technique*.

Martinez si esprime positivamente su *Circus*, di Christian Staub, su *Impressions of Europe* del giapponese Ihei Kimura e sul volume dedicato al Marocco di Rudolf Pestalozzi.

Presenta infine le ultime due pubblicazioni di Henri Cartier-Bresson, *Moscou* edito da Delpire e *Les europeens*, per le edizioni Verve. In questo stesso anno, il libro fotografico postumo di Werner Bischof, uscito per le edizioni Robert Delpire sul Giappone, ha ottenuto il Premio Nadar, assegnato al libro fotografico più significativo dell'anno.

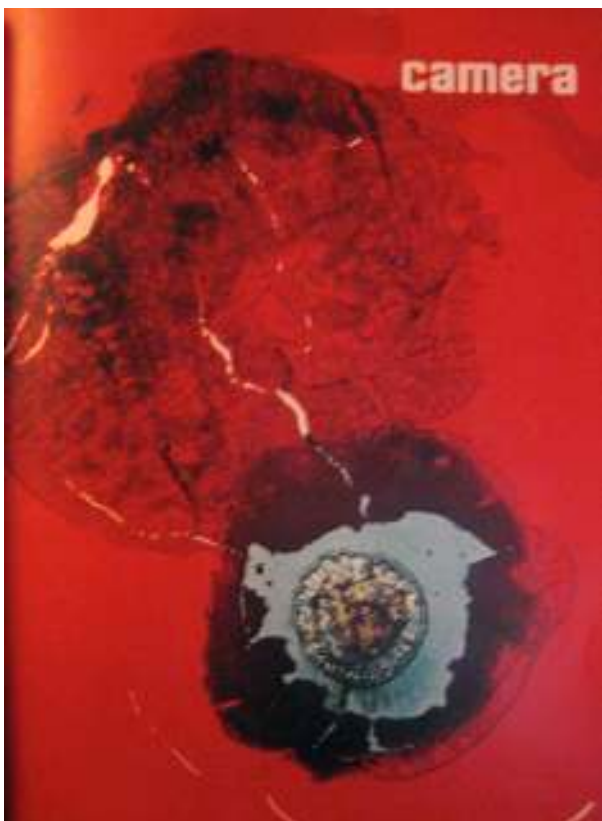
IMMAGINI



Camera, 34. Anno, n.1, gennaio 1955



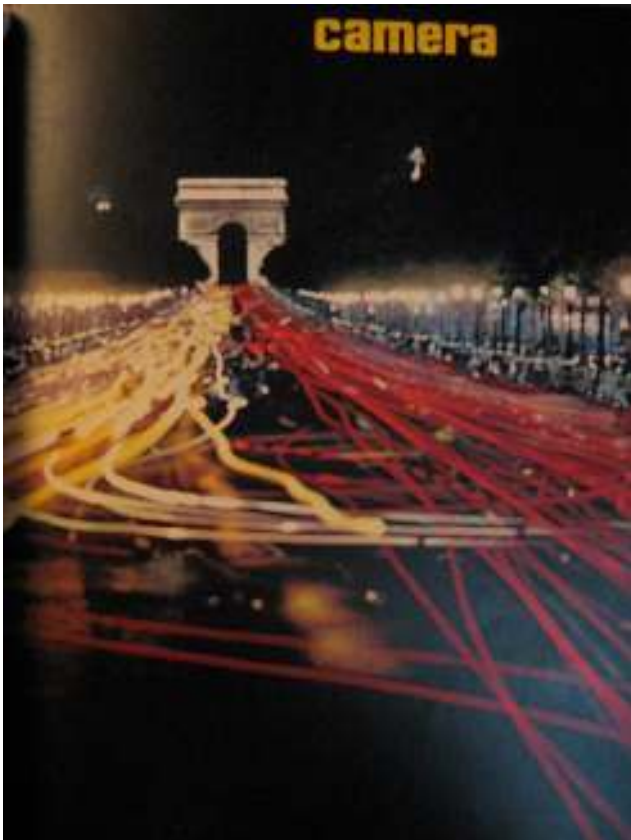
Camera, 34. Anno, n.2, febbraio 1955



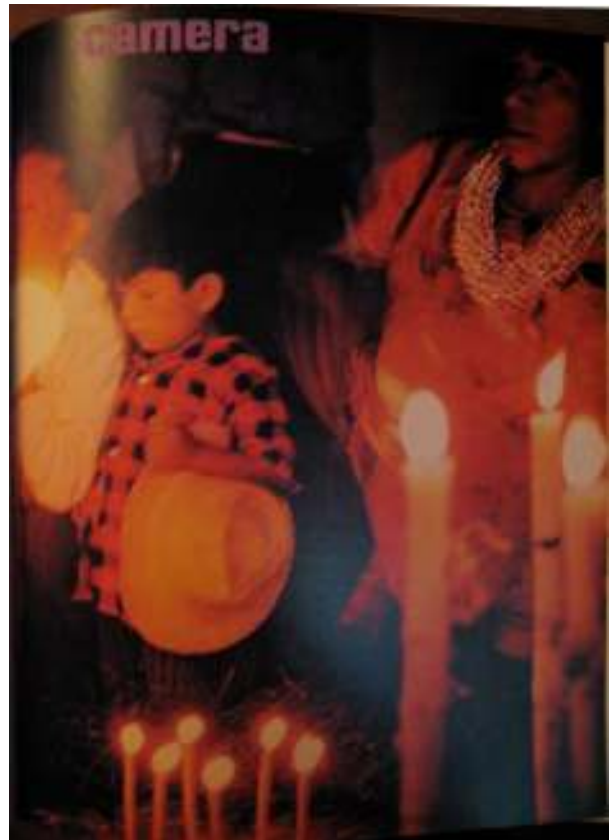
Camera, 34. Anno, n.3, marzo 1955



Camera, 34. Anno, n.4, aprile 1955



Camera, 34. Anno, n.5, maggio 1955



Camera, 34. Anno, n.6, giugno 1955



Camera, 34. Anno, n.7, luglio 1955



Camera, 34. Anno, n.8, agosto 1955



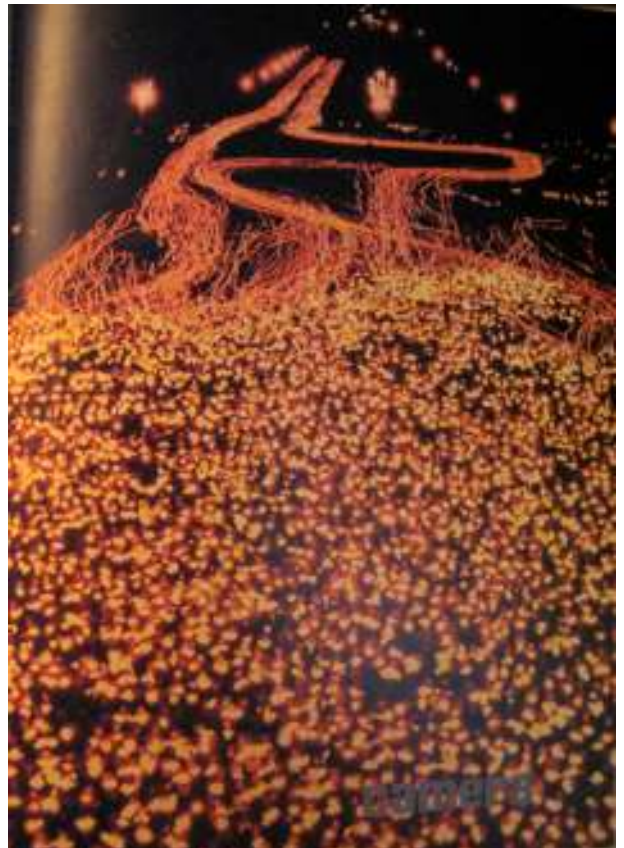
Camera, 34. Anno, n.9, settembre 1955



Camera, 34. Anno, n.10, ottobre 1955



Camera, 34. Anno, n.11, novembre 1955



Camera, 34. Anno, n.12, dicembre 1955



## CAMERA 1956

“Mi è stato rimproverato, a ragione, di avere sempre privilegiato la foto di reportage. Ma la povertà del linguaggio fotografico o l’ignoranza che regnava e che regna ancora nella fotografia, faceva sì che si chiamasse reportage ciò che era invece fotografia documentaria. Voglio dire che davo la priorità alla fotografia documentaria. Rispetto alla fotografia documentaria il reportage è una foto che restituisce un’idea di spontaneità. Ma non è vero, è puramente una costruzione mentale. Pensate all’immenso lavoro di Stryker sull’America: cos’era la Farm Security Administration, del documento o del reportage? Stryker stesso mi diceva: “Hai ragione, si trattava di documento. Cosa si cercava? Si tentava di illustrare l’America in quel tempo di crisi.” La differenza essenziale tra il reportage e la fotografia documentaria, è che non si possono presentare nella stessa maniera. Diciamo che si tratta di una differenza di grammatica, due generi letterari; non si impagina un reportage come si impagina la fotografia documentaria. L’essenziale, nel reportage, è il ritmo con il quale si coniugano tutte le foto per trovare un inizio, un centro e una fine; è una costruzione che, altrove, si definirebbe letteraria.”<sup>1</sup>

Il 1956 riserva ancora un grande spazio alla fotografia documentaria e al reportage, nel corso dei mesi su “Camera” si vedono le immagini di Inge Morath, René Burri, Rune Hassner, Christian Staub, Edouard Boubat, Mario de Biasi.

Il vocabolario della fotografia tuttavia incomincia ad arricchirsi, L. Fritz Gruber parla di “fotografia sostanziale” riferendosi al lavoro di Chargesheimer, nell’arco di pochi anni si percepisce un’evoluzione verso riflessioni più personali, che la guerra aveva soffocato, risvegliando in molti fotografi la volontà dell’impegno civile nel documentare la realtà storica. La fotografia astratta prende uno spazio sempre più grande, soprattutto tra le nuove generazioni si fa più forte il desiderio di sperimentare, basti pensare al lavoro di Suzanne Hausammann.

Alcuni autori parlano della condizione del fotografo da un punto di vista sociale, una figura ancora poco integrata, sia in ambito giornalistico che in ambito artistico. Ci si inizia a interrogare sul ruolo culturale della fotografia nelle istituzioni europee.

---

<sup>1</sup> Intervista di Eric Karsenty, *Romeo Martinez, 50 ans au service de la photographie*, in “Clichè”, n.43, febbraio 1988, pagg. 12-13.

Nancy Newhall scrive un lungo articolo su Brassai, ripercorrendone la carriera, nel mese in cui il Festival di Cannes proietta un suo nuovo film. Il 1956 è un anno particolarmente importante anche per la fotografia italiana, Romeo Martinez le dedica un numero monografico nel mese di aprile e nei numeri successivi presenta l'opera di Paolo Monti e di Mario de Biasi.

La copertina di gennaio di questo nuovo anno è un'immagine a colori di Yves Dalain intitolata *Titicaca*. Il numero si apre con delle fotografie di alberi dal forte impatto grafico, che muovono verso l'astratto, diventando dei segni: l'autore è Ludwig Bernauer. Segue una serie di immagini di reportage dell'Inghilterra realizzate dal fotografo inglese Roger Mayne. Tra le immagini di Mayne e il testo che scrive per "Camera", Martinez inserisce 6 immagini tratte da un reportage sulla Bolivia di Yves Dalain.

Roger Mayne esordisce con un'analisi molto lucida sulla fotografia.<sup>2</sup> E' nato nel 1929, la sua generazione non è più afflitta dall'eterna questione se la fotografia sia o meno un'arte. Semplicemente non lo è, come non lo sono le altre "Arti", secondo Mayne, ma sono tutti dei mezzi d'espressione che, in mano a degli artisti, possono dare vita a delle opere d'arte. Già David Octavius Hill, morto nel 1870, aveva mostrato che la fotografia poteva produrre delle opere d'arte, ma la maggioranza delle persone definite colte sono talmente ignoranti in materia fotografica, che ad ogni esposizione importante ripropongono la stessa questione; rimprovera alla critica fotografica stessa di non avere ancora oltrepassato questo stadio.

---

<sup>2</sup> Roger Mayne, in "Camera", 35. Anno, n.1, gennaio 1956, pag. 22: "Je crois à la photographie. Et pourtant, si l'on me demandait de répondre sans ambages à la question: "la photographie est-elle un art?" je répondrais: "Non!". Mais, en vérité, ni la peinture, ni aucun des autres "Arts" n'en est un. Tous sont des moyens d'expression qui, entre les mains d'artistes, peuvent engendrer des oeuvres d'art (la distinction entre la photographie, considérée comme une science, et la peinture, considérée comme un artisanat, n'est pas pertinente. Il n'est possible de juger qu'au vu des résultats). [...]

Je n'ai choisi le métier de photographe que parce que je croyais qu'il me donnerait plus de liberté pour faire le travail que je voulais accomplir. Je n'avais en tout cas aucune illusion quand je m'y suis lancé - la photographie est, parmi toutes les professions, celle qui souffre des conditions les plus défavorables; elle ne jouit, dans ce pays, d'aucun status ni d'aucune dignité. Sans rien ignorer des difficultés que cela implique, je ne crois pas que la plupart des bons photographes s'accordent suffisamment de loisirs pour les consacrer au genre de travaux auxquels ils aspirent, et ce faisant, ils perdent de vue les raisons pour lesquelles ils choisissent à l'origine le métier de photographe.[...].

En somme, chaque vue que je prends est le fruit d'un hasard, l'occasion que je me sois trouvé au moment voulu à l'endroit voulu. Aucune de ces caractéristiques ne m'aidera à vendre mes photographies. Des personnes bien intentionnées me disent constamment que je devrais photographier davantage les gens, trouver des sujets de reportage et en dresser les plans à l'avance. Mais je trouve difficile d'adopter cette ligne de conduite. C'est probablement parce que je ne suis pas suffisamment curieux de gens et que je suis enclin à craindre de les approcher; si je devais m'exprimer en données de séquences photographiques, je serais plus intéressé par l'idée de fixer un lieu, de faire du documentaire. Je ne crois pas non plus que l'on doive s'orienter de force vers une nouvelle direction. Le changement devrait s'opérer lui-même, sinon le travail du photographe a bien des chances de manquer de sincérité ou d'enthousiasme - avant tout, chacun devrait travailler selon son idéal s'il désire accomplir quelque chose de durable. [...].

Dichiara di non condividere nemmeno l'idea che la fotografia sia un'arte troppo giovane per avere già espresso tutte le sue potenzialità. "Direi piuttosto che sta invecchiando – perché gli ulteriori progressi tecnici non faranno che estendere le sue possibilità d'espressione attuali, senza più aprire ormai nessun grande campo che sia assolutamente nuovo (per esempio, il flash elettronico e i rivelatori ultra-rapidi hanno reso possibile il reportage d'interni, ma il reportage in sé risale alla Ellis Island di Lewis Hine nel 1905)"

Evidenzia come il fotografo del suo tempo conviva con la sensazione che tutto sia già stato detto e per giustificare un ulteriore accrescimento del numero enorme di fotografia esistenti, è necessario scoprire dei soggetti che non hanno ancora trovato la loro espressione ideale. "...Tra tutte le professioni, la fotografia è quella che soffre delle condizioni tra le più sfavorevoli; non gode, in questo paese, di alcun riconoscimento né di dignità." E prosegue: "Le mie idee e il mio metodo particolare in ambito fotografico mi confermano più o meno che non sarò mai un fotografo "di successo". Attualmente penso per immagini isolate e tendo piuttosto verso l'astratto. Non esco mai per andare a fotografare un soggetto determinato. [...] Delle persone bene intenzionate mi dicono sempre che dovrei fotografare di più la gente, trovare dei soggetti per un reportage (...) Non credo ci si debba orientare per forza verso una nuova direzione. Il cambiamento dovrebbe prodursi da sé, altrimenti il lavoro del fotografo rischia di mancare di sincerità o di entusiasmo."

Parla infine del suo metodo di lavoro, della sua insoddisfazione di fronte a tanti fogli di provini che danno poche immagini valide. "Ma so tuttavia di dover continuare in questo modo, perché non sono sicuro di me, delle mie riprese e spesso le migliori sono quelle che non sospetto nemmeno. E' a causa di questa mancanza di sicurezza che fotografo i miei soggetti rapidamente; se dovessi mettermi a studiare un soggetto in tutti i suoi aspetti, non tarderei a dubitare del suo interesse." Il tono della conclusione è cupo, richiama alla memoria una fotografia di Stieglitz scattata da Weegee e riprodotta in *Naked City*, in cui lo vede anziano, disilluso, malato e abbandonato da tutti, e vede in questa immagine una profezia.

Il tono di Mayne si fa più battagliero in una lettera inviata alla redazione di "Aperture", pubblicata nel quarto numero del 1956<sup>3</sup>. Egli lamenta da parte della rivista il ricorso a dei modelli superati, un costante riferimento ai grandi fotografi, la cui produzione però non va oltre gli anni Trenta. Fa degli appunti anche in merito a una distinzione troppo netta tra fotogiornalista e fotografo artista, affermando provocatoriamente che i migliori foto-giornalisti sono artisti fotografi falliti che devono guadagnarsi da vivere. Infine, rispetto all'ossessione molto americana di un controllo totale sulla tecnica, Mayne afferma che una volta che un artista ha il controllo completo sul medium, è morto.

Sollecita infine "Aperture" a pubblicare anche dei fotografi europei, "la vostra rivista, a qualcuno che non vive sulla Costa Occidentale o alla Eastman House, potrebbe sembrare un po' parrocchiale". Tralasciando la scanzonata irruenza, è interessante notare che sembra essere presente la consapevolezza di una produzione europea di valore, un po' trascurata oltreoceano e che il riferimento a modelli che datano degli anni Trenta per la nuova generazione di fotografi risulta superato.

Ribadirà questo concetto anche L.Fritz Gruber, il direttore di Photokina a Colonia, che presenta l'opera di un altro trentenne, il tedesco Chargesheimer, pubblicato da "Camera" nel mese di marzo. Negli ultimi numeri Martinez ha presentato al pubblico il 28enne Luciano Carneiro, il 27enne Roger Mayne, René Burri, che viene pubblicato quest'anno è nato nel 1930, e poco più adulti sono Willy Ronis, Lisa Larsen, Inge Morath, solo per citarne alcuni. L'ambiente fotografico è nutrito da numerosi nuovi

---

<sup>3</sup> Roger Mayne, in "Aperture", n.4, 1956, pag. 162: "I have to admit that for some time I have been worried at the way APERTURE is going - or is it that it is now established long enough to know clearly what it stands for? To put it bluntly it is 20 years out of date. Worse, it is precious. The "greats" that are quoted at us: Stieglitz, Weston, Strand, Adams, etc. - OK. Except for Adams these men were establishing their approaches in the 1930's or earlier. Can't we find anyone who has emerged since the war to hold up? You draw too wide a distinction between the photojournalists and the artist photographer. The photojournalistic type of photograph (but not necessarily photojournalism) is the main stream today. (Weston, Strand, and Evans have more or less run the 8x10 studd dry - I can't see why you should have printed Pirkle Jones or Hollingsworth.) The better photojournalists are artist-photographers gone wrong - they have to earn a living. And this preciousness - this is the thing above all about the art world that I want to spend my life fighting against - and no medium more suited than photography to fight it. The high flown language, argon: the collector in inverted commas; the beautifully framed engraving, postage stamp zip; all kinds of snobbery; these are the things I want killed dead. I know that the artist is someone isolated from the rest of the world, but I still think he has got to try to be understood by the ordinary person. Some of the Frederick Sommer's are good, but that kind of thing is being deliberately obscure and has to go. I think it is one of the paradoxes of photography that one has to *try* and communicate something, because this medium has the ability to do this practically by itself. But one's best photographs may fail to do this, because they have turned into works of art on the way! The photographs end up not as one saw the scene in front of the camera. In a similar sort of way one must be always striving for good technique - but most often those that are the worst technically happen to be the best pictures. I think once the artist is in complete control of the medium he is dead. I find most painters and sculptors that I know agree on this. I am still going to say it is time you published something European; your magazine to someone not living on the West Coast or Eastman House looks more than a little parochial."

talenti, che metabolizzano rapidamente i linguaggi precedenti e ne propongono di alternativi, creando un sistema di influenze reciproche estremamente dinamico.

Una fotografia a colori di George Platt-Lynes è la copertina del mese di febbraio.

Martinez introduce in uno stesso numero due autori arrivati alla fotografia secondo ciò che egli definisce un *transfert* di vocazione: uno è approdato alla professione di fotografo di studio, l'altro alla fotografia come linguaggio plastico.

Le immagini di George Platt-Lynes, deceduto nel dicembre 1955, sono scelte tra le più recenti e meno note all'interno di una vasta produzione e sono introdotte da un testo scritto da Romeo Martinez.<sup>4</sup>

L'elemento che egli intende evidenziare è che nonostante un fotografo di studio sia legato a delle considerazioni di natura economica, ciò non impedisce che egli svolga il proprio lavoro in maniera originale e con grande perfezione tecnica, tanto da raggiungere, grazie a questo, il successo. Martinez precisa infatti che se certi aspetti del suo stile possono sembrare convenzionali, la ragione è anche da ricercare nell'influenza esercitata sulle generazioni successive, che ha indotto molti a imitarlo.

Nell'articolo successivo Roger Catherineau, fotografo e professore di disegno francese, parla della fotografia come un mezzo di espressione plastico.<sup>5</sup> E' questo un aspetto importante per iniziare a comprendere la direzione astratta che la fotografia sta prendendo in questi anni. Martinez lascia parlare i fotografi, tentando di

---

<sup>4</sup> Romeo Martinez, *George Platt-Lynes*, in "Camera", 35. Anno, n.2, febbraio 1956, pag. 46: "Un numéro entier de notre Revue suffirait à peine pour donner une idée de l'oeuvre photographique que George Platt Lynes poursuit depuis bientôt vingt-cinq années et qui fut exposée en son temps dans les principales villes d'Amerique et d'Europe. Aussi, avons-nous choisi parmi sa production relativement récente celle qui, bien que moins connue, ne fait pas moins bien ressortir son grand talent.

Venu à la photographie par la voie d'un de ces transferts de vocation si fréquents dans les activités artistiques, Platt Lynes, écrivain déçu, mais conscient de son impulsion visuelle, sut rapidement adapter son nouveau moyen d'expression à ses propres conceptions. Ainsi il sut être lui-même et non un autre, donner existence à son style personnel. Certains aspects de ce style peuvent paraître conventionnels de nos jours, à force d'avoir été imité et copié par toute une génération de photographes, il n'en reste pas moins que Platt Lynes aura exercé l'influence la plus salutaire. Il a prouvé qu'un photographe de studio, donc très tenu à des considérations d'ordre économique, pouvait réussir sans tomber dans l'académisme et le conventionnel, et pouvait atteindre le succès par l'originalité de sa vision et sa perfection technique. Peu importe que l'on ait parlé de sa virtuosité à jouer avec les masses et les lumières, que son idée des valeurs ne soit pas toujours juste, qu'il ait gardé quelque penchants pour ses origines littéraires, qu'il idéalise trop volontiers le sujet, ou qu'il recherche la beauté pour elle-même. Les critiques de cette sorte ont toujours constitué la rançon du succès d'une carrière qui a atteint son but; exercer son métier en artiste."

<sup>5</sup> Roger Catherineau, in "Camera", 35. Anno, n.2, febbraio 1956, pagg. 55-56: "...la photographie pose un problème d'ordre plastique indépendamment du contenu descriptif, social, politique ou religieux. C'est une composition ordonnée sous le signe de la lumière, ne reposant pas volontairement sur des théories scientifiques: "nombre d'or", "porte d'harmonie" ou autres règles de mesure, mais sur l'instinct et le sentiment. " [...]

"Abandonnant la sculpture pour des raisons d'ordre économique, j'abordais la photographie sans vouloir faire oeuvre de "photographe", J'ignorais alors totalement l'oeuvre de Stieglitz, de Man Ray ou de Weston et ne lisais aucune revue spécialisée. C'était pour moi un moyen d'expression comme le dessin ou la gravure, mais un moyen d'expression neuf, répondant aux besoins de notre époque. J'entrevois, à travers les premiers tâtonnements, d'immenses possibilités et un champ d'interprétation très étendu. Venu à la photo par le dessin et la sculpture, je retournerai peut-être un jour à ce que furent mes origines: c'est qu'aucun fossé ne sépare la photographie des autres moyens d'expression plastique et la vieille définition de l'art "l'homme ajouté à la nature" est toujours valable, "la nature, la réalité, la vérité, écrivait Van Gogh, mais avec une signification, avec une conception, avec un caractère, que l'artiste doit ressortir et auxquels il donne de l'expression, qu'il dégage, qu'il démêle, affranchit, illumine."

ricostruire il nuovo sistema di riferimenti che possono permettere di arrivare a una comprensione.

Al termine di questo numero di febbraio Martinez recensisce favorevolmente l'annuario della FIAP del 1956, stampato dalla casa editrice C.-J. Bucher, del quale apprezza il grande numero di giovani ammessi e i molti nomi sconosciuti, indice di rinnovamento anche in seno alle associazioni dei fotografi amatori. Il volume costituisce una nuova occasione per ribadire i requisiti di una buona pubblicazione fotografica, un'impaginazione grafica equilibrata, un formato adeguato, la qualità della stampa e della rilegatura.<sup>6</sup>

La copertina di marzo è di Inge Morath, fotografa di Magnum di origine austriaca. Martinez le dedicherà uno spazio nel numero di luglio di questo stesso anno, insieme a René Burri. Il primo articolo è una presentazione firmata da L. Fritz Gruber, direttore di Photokina, del lavoro di un nuovo nome della fotografia europea, il tedesco Chargesheimer.<sup>7</sup> Introduce questo giovane fotografo "del tipo artista", sicuro di sé, molto diverso dalle generazioni di fotografi precedenti, spesso confrontate alla mancanza di riconoscimento nella professione. Ha iniziato la sua carriera come pittore, attratto dalle forme primitive delle linee e dai corpi geometrici, dall'amorfo e dal caotico. Passato alla macchina fotografica, ne abusa, ma con risultati che testimoniano una grande forza creativa. Pur mantenendo un interesse preminente per la forma, si avvicina alla riproduzione del reale, unendosi al gruppo detto *Subjektive Fotografie*. E' molto interessante il riferimento che Gruber fa al cambio di nome del gruppo, prima chiamato *Fotoform*; a suo avviso l'etichetta di addiceva molto più di *Subjective Fotografie*, poiché tutto ciò che viene fotografato è per essenza soggettivo.

Chargesheimer fotografa dunque pezzi di muro, immondizie, che diventavano sulla pellicola dei segni grafici suggestivi, che richiamano lo sperimentalismo astratto del

---

<sup>6</sup> Martinez recensisce l'annuario FIAP 1956 a pag. 74. "On se souvient encore du premier Album FIAP paru en 1954. L'Annuaire 1956, qui vient de sortir des presses des Etablissements C.-J. Bucher S.A. à Lucerne, ne le cède en rien à son brillant précédent. Il lui est même supérieur par certains côtés. D'abord, par sa formule. Le classement des oeuvres par pays a l'avantage de refléter plus visiblement les conceptions propres à chacun d'entre eux ainsi que de discerner les influences qui s'exercent de l'extérieur. Ensuite, et à l'intérieur de la formule adoptée, par le choix et la variété des thèmes, des styles et des tendances qui évoquent l'évolution générale des problèmes de forme et de fond de la photographie contemporaine. L'élément surprise est représenté par les oeuvres d'une pléiade de jeunes et de nouveaux noms qu'il sied d'encourager. Ainsi nous nous trouvons devant un recueil de 157 épreuves en noir et blanc et 4 en couleurs, admirablement composé, dont la mise en page est un exemple d'équilibre graphique et l'édition une véritable réussite. Et l'on sait combien l'impression, le format, voire la reliure, sont les éléments essentiels de tout ouvrage qui se veut classique."

<sup>7</sup> L. Fritz Gruber, *Chargesheimer*, in "Camera", 35. Anno, n.3, marzo 1956, pag.89.

Bauhaus, ma questa è per lui una via senza uscita. Questi elementi tuttavia gli permettono di trovare il suo modo di vedere, fatto di vigore formale e contrasti. Chargesheimer non si specializza in un genere, si avventura nell'esplorazione fotografica in maniera vulcanica. Gruber la definisce "Photographie substantielle", "uno stile oggettivo spinto fino all'estremo per raggiungere il regno dell'arte".

La selezione delle immagini è molto ricca, le fotografie caratterizzate da contrasti violenti. L'astrazione di Moholy Nagy e Herbert Bayer non è più così significativa per i fotografi contemporanei, secondo Gruber, tuttavia la sensibilità grafica che deriva dalla familiarità con questa pratica, permette di "forzare", di "violentare" la fotografia.

Si vogliono ora esplorare i nuovi confini della visione, grazie a un'accresciuta capacità di vedere. Da un lato è aumentata la possibilità di cogliere aspetti prima invisibili della realtà, dall'altro questi, non trovando necessariamente una corrispondenza con il reale percepito dall'occhio umano, diventano strumenti per liberare l'immaginazione.

Pubblicando 6 fotografie di Elliot Erwitt, la redazione di "Camera" in una nota scrive: "Le possibilità della fotografia sono più ricche di quelle dell'occhio umano. Per questo è impossibile fissare delle immagini che passano troppo rapidamente per essere percepite. D'altra parte, la fotografia arriva a catturare dei valori di luce molto deboli e attraverso ciò rendere visibile quanto rimarrebbe nascosto alla retina. La fotografia vede più velocemente e più lontano. Ma queste zone periferiche della fotografia sono poco indagate, perché si collocano ai limiti della visione umana. "Camera" studierà più da vicino questi ambiti della fotografia."<sup>8</sup>

In conclusione di questo numero di marzo, come commiato per la scomparsa del fotografo olandese Pim van Os, viene pubblicata una serie di immagini astratte, che offrono a Jean Coulommier, che ripercorre le tappe della carriera del collega, lo spunto per soffermarsi sull'astrazione in fotografia. Egli individua l'origine di questa attitudine in un desiderio di autenticità, nella consapevolezza di un passaggio dalla "registrazione" alla pura "espressione", che individua nell'astratto la possibilità di un'interpretazione personale, che attinge alla sensibilità poetica.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Nota della redazione in "Camera", 35. Anno, n.3, marzo 1956, pag. 109.

<sup>9</sup> Jean Coulommier, *Pim van Os*, in "Camera", 35. Anno, n.3, marzo 1956, pag. 113.

La copertina di aprile è una fotografia a colori di Fuvio Roiter. Questo numero è dedicato interamente alla fotografia italiana. Romeo Martinez aveva trascorso una parte della formazione scolastica in provincia di Milano, e nel tempo mantiene una perfetta padronanza della lingua, elemento che ha permesso di intrattenere un intenso scambio con il mondo della fotografia italiana, rivelatosi assolutamente fondamentale per il suo sviluppo. Cesare Colombo, fotografo e storico milanese, scrive che in quest'epoca, essendo i libri fotografici ancora poco diffusi in Italia, è la rivista "Camera" a fungere da intermediario con i maestri stranieri quali Haas, Cartier-Bresson, Steichen, Weston, Steinert e Brandt.<sup>10</sup>

Il lavoro di raccolta dei materiali da pubblicare sulla rivista è curato da Toni del Tin, già apparso su "Camera" l'anno precedente. Martinez pubblica le immagini di Carlo Bevilacqua, Vincenzo Balocchi, Toni del Tin, Antonio Persico, Fulvio Roiter, Ferruccio Leiss, Piero di Blasi, Piergiorgio Branzi, Luigi Veronesi, Arrigo Orsi, Mario Giacomelli, Luciano Ferri, Mario Finazzi, Gianni Berengo Gardin e Giorgio Giacobbi.<sup>11</sup>

Due articoli accompagnano le numerose immagini, uno firmato da Fulvio Roiter e l'altro da Italo Zannier, che analizzano la situazione della fotografia italiana contemporanea.<sup>12</sup>

Roiter lamenta la mancanza di un sistema strutturato intorno alla fotografia, ancora sorretta e promossa solo dagli sforzi dei fotoamatori;<sup>13</sup> Zannier, sviluppando

---

<sup>10</sup> Cesare Colombo, Susan Sontag, *Italy: One Hundred Years of Photography*, Alinari, Firenze, 1988. pag. 137.

<sup>11</sup> In una lettera inviata a Martinez agli inizi di aprile, Toni del Tin esprime tuttavia rammarico per la scelta della Redazione di non pubblicare Piero Donzelli, che Martinez contatterà per un'ulteriore uscita.

<sup>12</sup> Italo Zannier, *Deux générations*, in "Camera", 35. Anno, n.4, aprile 1956, pag. 138.

<sup>13</sup> Fulvio Roiter, *Amateurisme et profession photographique en Italie*, in "Camera", 35. Anno, n.4, aprile 1956, pag. 137. "A proprement dire, nous devrions uniquement parler d'amateurisme, car c'est la seule forme d'activité photographique qui, dans ce pays, ait stimulé un idéal, établi une tradition et encouragé une pratique dont les effets sont loin d'être négligeables. C'est étrange, hors d'Italie le meilleur de la production photographique est le fait des grands de la profession qui vivent de la photographie et pour la photographie. Le contraire de ce qui se passe chez nous, où, d'abord, la photographie n'est pas payée et, ensuite, ne jouit d'aucune estime et n'est pas comprise. L'élite de la caméra l'apprécie et la considère comme un hobby, un passe-temps de fin de semaine, et si il en est qui font montre d'une sensibilité et d'une technique enviable, il s'agit encore et toujours d'amateurs. L'aspect de ce problème est intéressant car il pourrait nous expliquer combien les problèmes de la photographie sont peu perçus et improprement compris en Italie; lorsqu'il s'agit de la photographie en tant que forme d'expression subjective, de ses applications, de son insertion dans le champ de la culture, et non seulement de simple et banal moyen d'enregistrement et de documentation. L'amateurisme, nous venons de le reconnaître, a beaucoup contribué à l'évolution des esprits, et cela grâce au travail d'une minorité préparée et agissante. Mais les plus estimables intentions finissent par s'ensabler si elles viennent à manquer d'un support indispensable: le ressort qui détermine toute pleine réalisation. Ces amateurs dirigent habituellement des cercles et clubs photographiques. Avec quelle efficacité et dans quel esprit? Et quels sont les objectifs de ces organismes? Enseigner la technique aux néophytes et aux prosélytes, débattre avec eux d'un ouvrage photographique ou d'un annuaire, participer aux diverses manifestations, salons internationaux, etc. Et après? Ces activités peuvent suffire à beaucoup de jeunes, mais il en est qui restent insatisfaits. Ils voudraient découvrir d'autres horizons, d'autres perspectives, entrevoir des tâches plus importantes. Certes, il y a eu des exceptions, c'est-à-dire, des jeunes gens doués de sensibilité et d'enthousiasme qui se sont décrochés de ces institutions pour aborder avec succès la carrière hasardeuse et difficile de photographe indépendant (freelance). Mais, redisons-le, ce sont là des exceptions qui ne changent pas l'aspect du problème. Et tant que ce dernier ne sera pas résolu, la photo italienne restera bien au-dessous de ses possibilités potentielles. Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder ce qui paraît dans les meilleures publications étrangères, annuaires et revues; la production



un'analisi stilistica, plaude al superamento, da parte della nuova generazione, dell'opposizione tra fotografia formale e foto-reportage, che aveva diviso i fotografi italiani fin dai primi anni Quaranta.<sup>14</sup> Il problema principale, secondo Roiter, è che la fotografia nella Penisola non fa parte di un sistema culturale, non ha creato gli strumenti necessari per raggiungere il pubblico, quali ad esempio le riviste e le case editrici specializzate, e, si potrebbe aggiungere, le sale espositive. "Fino a che non si raggiungerà il grande pubblico, contribuendo alla sua iniziazione visiva e che non si desterà il suo interesse per questo nuovo mezzo d'espressione, fino a che non si intraprenderà il compito fondamentale dell'edificazione e dell'educazione, la nostra fotografia continuerà ad appoggiarsi sulle deboli basi dell'amatorismo." Conclude dicendo che, pur apprezzando il ruolo attivo svolto fin qui da quest'ultimo, si augura che presto nasca un sistema basato sul professionismo.

Fulvio Roiter<sup>15</sup> firma quest'anno anche il catalogo della III Mostra Internazionale di Fotografia che il Circolo La Gondola organizza a Venezia tra la fine di giugno e la metà di luglio.<sup>16</sup>

Queste manifestazioni veneziane, alle quali si è già brevemente accennato nel capitolo precedente, vengono organizzate con il supporto dell'Ufficio Comunale del Turismo, che sarà anche il principale finanziatore delle Biennali Internazionali di

---

photographique italienne ne joue qu'un rôle insignifiant, parfois négligeable et souvent inexistante. Pourtant les talents connus ne manquent pas, les images de qualité encore moins. Ce numéro de Camera en administre la preuve. Où sont donc les causes originelles? La première est à rechercher dans l'absence d'un professionnalisme agissant et de ses effets, qui stimulent et influencent toute production photographique. Les Etats-Unis ont leurs E.W.Smith, McCombe, Duncan, Elisofon, Wayne-Miller, Bouke-White; la France possède ses Cartier-Bresson, Brassai, Doisneau, Ronis, Boubat, Izis; la Hollande ses Coppens, Oorthuyus, Presser; l'Allemagne ses List, Angenendt, Schneiders; L'Autriche son Haas; La Suisse ses Bischof (dont l'oeuvre se survit plus que jamais), ses Tuggener et Burri, quant à l'Italie! Si nous demandions à l'un de ces photographes qui honorent la profession de nous citer le nom d'un seul confrère italien de leur connaissance dont ils estimeraient les travaux ou apprécieraient les oeuvres, il y a des chances pour que notre question demeurât sans réponse. La cause éloignée est attribuable au manque de supports culturels; défaut de revues spécialisées, carence d'éditeurs qui aient le courage d'entreprendre un intelligent et rationnel travail d'édition qui ait pour objectif la photographie, l'image photographique. Tant que l'on n'atteindra pas le grand public, tant que l'on ne contribuera pas à son initiation visuelle et que l'on n'éveillera pas son intérêt pour ce nouveau moyen d'expression, tant que l'on n'entreprendra pas l'indispensable tâche d'édification et d'éducation, notre photographie continuera à s'appuyer sur les faibles bases de l'amateurisme. Nous ne sommes pas hostiles à cette forme d'activité de même que nous ne sommes pas opposés aux cercles photographiques; nous souhaitons seulement l'avènement dans ce pays d'un vrai, honnête et profitable exercice professionnel. L'Italie a constitué le banc d'essai de tant de photographes étrangers (il en était de fort renommés) qui, venant d'outre-Alpes, débarquent à Naples ou à Ciampino, ont parcouru la Péninsule en long et en large allant photographier jusqu'aux cailloux. Il est temps (ainsi que le déclarait un grand éditeur allemand) que les Italiens se décident à découvrir leur pays et leurs semblables, et que leurs images puissent révéler toute la sensibilité et le goût qui ont constitué de tout temps un des traits du génie de ce peuple."

<sup>14</sup> Si veda a questo proposito il volume di Ermanno Scopinich, a cura di, *Fotografia - Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Gruppo Editoriale Domus, Milano, 1943.

<sup>15</sup> Fulvio Roiter conosce personalmente Martinez solo nel luglio del 1956, grazie a Herman Craeybeckx, redattore capo della rivista belga "Photorama", che da tempo pubblica il lavoro di fotografi italiani: nel 1954 aveva dedicato un articolo al Circolo La Gondola di Venezia.

<sup>16</sup> La III Mostra Internazionale di Fotografia organizzata dal Circolo La Gondola si svolge dal 24 giugno al 15 luglio 1956 presso la Sala delle Colonne di Ca' Giustinian. I fotografi invitati sono: Brett Weston, Erich Angenendt, Helmut Lederer, Toni Schneiders, André Thévenet, George Viollon, Carlo Bevilacqua, Pier Giorgio Branzi, Alfredo Camisa, Mario de Biasi, Toni del Tin, Gianni Giacomelli, Mario Giacomelli, Paolo Monti, Giulio Parmiani, Fulvio Roiter, Luigi Veronesi e la Guilfond School of Art".

Fotografia che Romeo Martinez organizzerà a partire dal 1957, con la collaborazione del Circolo La Gondola.

E' significativo richiamare, dopo questo numero di aprile dedicato alla situazione della fotografia in Italia, le parole di Gio Ponti apparse sulle pagine di "Domus" nel 1932<sup>17</sup>: "*Arts et Métiers Graphiques* la stupenda rivista diretta da Charles Peignot ha edito recentemente l'interessante volume dal quale togliamo queste fotografie. Già all'estero esistono numerosi i volumi composti esclusivamente di illustrazioni fotografiche [...] Da queste colonne lancio l'invito che per la mostra internazionale d'arte fotografica alla prossima Triennale di Milano i nostri editori presentino qualche cosa del genere. Questi libri si ricollegano ai vecchi volumi di "figure": la comprensione visiva (esclusivamente attraverso le immagini) è uno dei modi tipici della nostra conoscenza: attraverso essa si possono esercitare suggestioni altissime e potenti. Mancano in Italia da Mondadori a Treves, da Hoepli all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editori che possano fare degnissimamente ciò? No, certamente. Mancano gli argomenti? Dalle feste tipiche del nostro più caratteristico folklore alla natura stupenda e unica delle nostre regioni, dagli aspetti delle nostre architetture moderne a quelli della vita dello sport, dai cieli alle acque, dai monti ai fiumi, quanto suggestivo lavoro per fotografi intelligenti ed appassionati! [...] Sarò ascoltato? Se così fosse posso immaginare di veder presenti alla Triennale una serie di volumetti pieni di immagini di una suggestione lirica e realistica potente e impressionante. Eccone i titoli: *Cantieri, Navigare, Libia, Eritrea, Volare, Sole, Corpi, (umani), Donne, Sardegna, Roccia, Aria-Sole-Sport, Case, Rotaie, Miniere, Chirurgia, Processioni, Santi, Campagna, Cieli, Navi...* Questi bei volumi ( ma li vedrò?) mostreranno cose nostre, ed anche cose di tutto il mondo; il breve loro testo, di accesi scrittori, sarà in diverse lingue. Ho previsto, come vedete, tutto; un pessimista mi potrebbe suggerire di prevedere anche l'accidia di buona parte dei nostri editori. Davvero?". L'isolamento culturale nel quale ha vissuto l'Italia per vent'anni, ha dato concretezza alle previsioni di Ponti, rendendo le sue parole ancora del tutto valide.

---

<sup>17</sup> Gio Ponti, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in "Domus", settembre 1932, pag. 545.

La copertina di maggio è una fotografia di Brassai, al quale Martinez consacra tutto il numero. Nancy Newhall firma un lungo articolo in cui abbozza l'avventura fotografica dell'ungherese a Parigi, fin dai suoi esordi con André Kertész. Il titolo è *Je ne découvre rien, j'imagine tout!*, e anticipa la natura magmatica dell'ispirazione creativa di Brassai.<sup>18</sup> L'autrice cita a più riprese le icastiche definizioni che ha dato del fotografo lo scrittore Henry Miller: un occhio vivente, insaziabile, l'"Occhio di Parigi". Prima di arrivare in Francia, Brassai era vissuto a Berlino, in un percorso comune a molti ungheresi, come André Friedmann, ad esempio, più conosciuto come Robert Capa, e significativo anche nell'evoluzione della fotografia.

Nella prima parte dell'articolo Nancy Newhall ricostruisce le impressioni della visita al suo appartamento, uno spazio popolato di oggetti bizzarri, rielaborati con sottile senso dell'umorismo e ciò individua subito la questione centrale nell'ispirazione di Brassai, il suo rapporto all'oggetto fotografato, e ne riprende le parole: "Il soggetto è assolutamente inimitabile; la questione è sempre quella di trovare l'unica traduzione valida in un altro linguaggio. E subito si presenta la *difficoltà di rimanere fedele al soggetto*, la paura di tradirlo (ogni traduzione letterale è un tradimento), che obbliga a ricrearlo o a reinventarlo. La ricerca irresistibile della *somiglianza*, della rappresentazione (nonostante tutto ciò che si può dire oggi a questo proposito), *ci porta lontano, molto più lontano dell'immaginazione "libera" o dell'invenzione. E' ciò che stimola nell'arte le scoperte pittoriche, verbali o altre che ne rinnovano costantemente l'espressione*. Le fonti sono sempre stimolanti, ma esse si presentano informi... Come catturarle, come conservarle senza forma? Non essendo uno stenografo, né una macchina che registra, la mia via mi sembra chiara: colare la forma vivente in uno stampo immutabile... In una parola, *non scopro niente, immagino tutto.*"<sup>19</sup>

Questa umiltà aveva colpito Henry Miller, e l'autrice ne riprende alcune riflessioni: "Mi rendo conto guardando queste fotografie che, quando osserviamo le cose da un punto di vista estetico, e così quando le consideriamo da un punto di vista morale o critico, ne distruggiamo il valore, il significato... Il soggetto e la visione formano un tutto... Ai nostri giorni, ogni essere veramente artista deve tentare di uccidere

---

<sup>18</sup> Nancy Newhall, *Je ne découvre rien, j'imagine tout!*, in "Camera", 35. Anno, n.5, maggio 1956, pag.185.

<sup>19</sup> Citazione contenuta nel testo di Nancy Newhall, cit.

l'artista in lui e deve riuscirci, se vogliamo avere dell'arte in futuro. Soffriamo di un eccesso di arte. Siamo saturi d'arte. Ciò per dire che invece di avere una visione veramente personale, una visione realmente creatrice delle cose, abbiamo solamente un sentimento estetico...Brassai, spogliandosi della sua personalità..è in grado di ritrovala in tutte le cose." Nancy Newhall ribadisce anche in questa occasione la distanza tra un'idea della fotografia americana e quella europea. Brassai non realizza delle fotografie che un americano potrebbe trovare belle, perché non sono sufficientemente curate. La maggior parte dei fotografi europei non considera il negativo come un punto di arrivo in sé, ma una fase di passaggio, prima della pubblicazione su un giornale, una rivista o un libro.

Alla fine di una ricca serie di immagini, Martinez riproduce dei segmenti di pellicola del medio-metraggio *Tant qu'il y aura des bêtes*, che Brassai presenta in questo stesso mese al Festival di Cannes. In una lettera inviata Martinez, il fotografo aveva proposto degli argomenti per il testo da pubblicare insieme alle immagini - prima che la scelta ricadesse sullo scritto di Nancy Newhall - e la selezione del suo film a Cannes lo aveva sollecitato ad analizzare il rapporto tra fotografia e cinema, in una fase, a suo avviso problematica, in cui la fotografia sta assumendo sempre più delle caratteristiche cinematografiche, e il cinema, allo stesso modo, attraverso le inquadrature fisse, il ritmo rallentato dagli schermi larghi, il colore, sta andando in una direzione sempre più fotografica.<sup>20</sup>

Il numero di giugno ha in copertina una fotografia di Edouard Boubat scattata in Guinea, nell'Africa occidentale. La pagina dell'indice introduce delle variazioni grafiche che permettono di indicare più chiaramente gli articoli e gli interpreti principali. Martinez firma l'articolo su Boubat e pubblica una nutrita serie di fotografie scattate in Africa.<sup>21</sup> Il processo di decolonizzazione, avviato all'indomani della

---

<sup>20</sup> Lettera inviata da Brassai a Martinez nel marzo 1956.

<sup>21</sup> Romeo Martinez, *Boubat*, in "Camera", 35. Anno, n.6, giugno 1956, pag.23. "Un des plus poétiques parmi les photographes contemporains...Par cette définition de la personnalité d'Edouard Boubat, le théoricien et critique photographique du grand quotidien "The New York Times", Jacob Deschin, faisait le point de la première exposition personnelle des oeuvres du photographe français en Amérique. Un autre écrivain non moins versé en matière de photographie, George B. Wright, en parlant de la même manifestation, qui avait lieu en décembre dernier, n'hésitait pas à la qualifier de "Prohuman Show", voulant ainsi évoquer le climat et le caractère humain des images exposées. Et il terminait son compte rendu par un parallèle entre l'évolution de Boubat et celle du regretté Werner Bischof, tant il est vrai que le souvenir de celui qui fut un des plus grands talents photographiques de notre temps est demeuré vif dans nos esprits. Mais le jugement par analogie et la tendance de classer les hommes de l'art par filiation n'étant pas notre fort, nous renonçons à poursuivre plus loin l'élogieux rapprochement avancé par notre confrère. On a toujours maintenu dans cette revue, qu'en photographie, sauf lorsqu'elle est considérée comme un moyen d'investigation scientifique ou comme un instrument transcriptif d'étude, la manière de voir est bien plus importante que la manière de faire. Non que cette attitude nous induise à nous désintéresser des aspects

Seconda Guerra Mondiale, vede La Tunisia e il Marocco guadagnare quest'anno l'indipendenza dalla Francia, in una fase in cui stanno crescendo le tensioni tra l'Egitto e Israele e sta per aprirsi la crisi di Suez.

Martinez esordisce menzionando i giudizi espressi su Boubat da parte di alcuni critici americani in occasione della mostra del suo lavoro organizzata a New York, i quali ne lodano la poesia, salutano l'esposizione come un *Prohuman Show*, e individuando delle analogie con l'opera di Werner Bischof. Il redattore capo di "Camera" non condivide questa maniera di fare critica fotografica e scrive che "...non essendo il giudizio per analogia e la tendenza a classificare gli uomini dell'arte per filiazione il nostro forte, rinunciamo a continuare con questo avvicinamento elogiativo avanzato dai nostri colleghi. Abbiamo sempre sostenuto in questa rivista che in fotografia, tranne quando essa è considerata come un mezzo di investigazione scientifica o come uno strumento trascrittivo di studio, la maniera di vedere è molto più importante della maniera di fare." Martinez continua sottolineando che questa attitudine non implica il disinteresse per gli aspetti meccanici della fotografia e della stampa, ma mira a restituire alla tecnica il ruolo di complemento che le è proprio. E aggiunge: "E' in questo spirito che abbiamo accolto sulle nostre pagine tutti i talenti la cui qualità di visione rendeva conto della qualità dell'arte fotografica – per non dire dell'arte semplicemente – sforzandoci di riportare le opere alla loro giusta dimensione senza esagerare con compiacimento la statura degli uomini."

Edouard Boubat era stato pubblicato su "Camera" nel primo numero diretto da Martinez alla fine del 1953 e nonostante quella fosse ancora una fase di scelte, lotte,

---

mécaniques de la photographie et à négliger ses procédés d'élaboration, mais à évincer la technique de son préalable, la rendre à sa fonction naturelle de complément. C'est dans cet esprit que nous avons accueilli dans nos pages tous les talents dont la qualité de vision rendait compte de la qualité de l'art photographique – pour ne pas dire de l'art tout court – en nous efforçant de ramener les oeuvres à leurs juste dimension sans exagérer avec complaisance la stature des hommes. Ainsi, dès 1953, Edouard Boubat avait déjà fait l'objet de notre publication. C'était le temps où il prenait conscience de sa vocation dans tout ce qu'elle implique de choix, de luttes, de renoncements, de calculs, de ruses d'art en un mot. Et déjà dès cette époque, ses oeuvres riches "d'intériorité" s'imposaient, malgré leurs défauts évidents, à l'attention de ceux qui en avaient eu connaissance. Reporter au sens ouvert et non fermé du terme, ce n'est pas une de ses moindres qualités que d'avoir fait de cette activité de moissonneur d'images, et des plus transitoires, une constante exigence d'interprétation créative. Ses images ne cessent d'être une quête du réel et une affirmation de sensibilité. C'est pour cela qu'elles font naître une ineffable émotion. Elle offrent à notre vue un excipient anecdotique purifié par la forme, un calque de vie accordé à une motion intérieure. Elles ont aussi, pour ne pas dire surtout, le pouvoir de nous séduire. Et ce n'est pas seulement en exprimant la joie, la nostalgie, l'amour, mais aussi la tristesse, la pitié, le désespoir, le malheur. Et s'il en est ainsi, c'est qu'elles ne veulent pas nous imposer ces sentiments mais les suggérer, nous faire sympathiser avec eux. Mais l'attrait qu'exercent les oeuvres de ce photographe de la sympathie ne nous dissimulent point le côté par où elles pèchent; la composition, qui n'est pas toujours un modèle d'organisation, les valeurs, qui parfois ne sont pas justes. Mais on sait que le style est une conquête permanente. Or Boubat n'est encore qu'imparfaitement lui. Ne lui en déplaise. Du moins, c'est là notre conviction. La psychologie de l'art nous révèle que chaque artiste porte en lui un schème, mais que ce ferment est d'autant plus difficile à définir qu'il peut être abstrait ou concret; rythme, forme imprécise, objet, etc., mais qu'il apparaît lorsqu'on étudie longuement et très attentivement les oeuvres. Si le schème d'Edouard Boubat est apparu à nos yeux, celui-ci s'appelle charme."

rinunce, le sue opere rivelavano già una ricca "interiorità", malgrado i difetti. Le sue fotografie sono un'indagine continua del reale, unita a una grande sensibilità e per questo motivo suscitano emozione. "Offrono alla nostra vista un eccipiente aneddotico purificato dalla forma, un calco di vita in accordo con un moto interiore. Esse hanno anche, per non dire soprattutto, il potere di sedurci." Martinez accenna anche a qualche difetto, ad esempio nell'organizzazione della composizione, ma nella consapevolezza che l'autore potrà superarlo per conquistare uno stile veramente personale.

"La psicologia dell'arte ci rivela che ogni artista porta in sé uno schema, ma che questo fermento è difficile da definire perché può essere astratto o concreto; ritmo, forma imprecisa, oggetto, ecc, ma esso appare quando si studiano lungamente e attentamente le opere."

Dichiarando che, per la redazione di "Camera", alla luce di ciò che la rivista rappresenta in Europa, "la maniera di vedere è più importante della maniera di fare", Martinez evidenzia una divergenza fondamentale nella concezione della fotografia in Europa e negli Stati Uniti e Nancy Newhall nel numero di maggio ha confermato questo aspetto.

La necessità di acquisire una maggiore consapevolezza di ciò che la fotografia rappresenta in Europa emerge, tuttavia, nelle considerazioni che un lettore di "Camera" invia alla redazione e che la rivista pubblica, in un clima di dialogo con il proprio pubblico.<sup>22</sup>

Claude Michaelides approva la scelta della pubblicazione del testo coraggioso di Roger Mayne, perché nel suo disagio riconosce le difficoltà di un'intera generazione di fotografi nati nel 1929.<sup>23</sup> Il lettore menziona anche il testo di Emmanuel Sougez

---

<sup>22</sup> La lettera è preceduta da una Nota della Redazione, in "Camera", 35. anno, n.6, giugno 1956, pag. 250. "Il Sig. Claude Michaelides, giovane fotografo di talento e, all'occasione, autore avveduto di testi sulla fotografia, ci ha inviato una lettera pregandoci di pubblicarla in extenso. Acconsentiamo volentieri alla sua richiesta, giacché il contenuto della sua missiva, oltre a lusingare il nostro amor proprio - cosa di cui gli siamo grati - si riferisce a delle questioni che non mancano di interesse. Lo ringraziamo dunque di aver accelerato la creazione di questa nuova rubrica alla quale i nostri lettori sono caldamente invitati a partecipare."

<sup>23</sup> Claude Michaelides, in "Camera", 35. Anno, n.6, giugno 1956, pag.250. "...La déclaration de ce photographe anglais est étrangement semblable aux notes personnelles d'autres photographes, nés eux aussi en 1929, tout aussi passionnés par leur métier. Je suis persuadé qu'il y a des centaines de Roger Mayne qui possèdent une semblable amertume et qui sont alternativement enthousiasmés et désillusionnés par leurs recherches comme par l'accueil réservé en Europe à la photographie. La violence contenue des confidences de Roger Mayne, l'extrême sincérité (si rare de nos jours) de ce jeune photographe ne provoqueront-elles pas d'autres cris de reconnaissance et de solidarité? Comme s'est inquiétant mais réconfortant de redire ainsi ses propres pensées un peu secrètes, exprimées avec une égale intensité et une telle profondeur! La confession de Roer Mayne, tout aussi surprenante ou choquante qu'elle ne manquera de paraître à certains esprits, est un cri du coeur auquel je reconnais une authenticité désespérante que je ne puis m'empêcher de souligner, aussi négative que soit sa conclusion. [...] Or les photographies des Français

sugli utilizzi della fotografia, che porta degli argomenti precisi alla disillusione di Mayne, lasciando intravedere quali sono le difficoltà che i fotografi incontrano nelle redazioni. Ma un altro argomento sta a cuore al lettore, che riguarda più in generale la considerazione di cui la fotografia gode in Europa, e lo spunto sono le immagini di Cartier-Bresson, Brassai, Doisneau, Boubat e di altri francesi nella mostra *The Family of Man* esposta a Parigi al Musée d'Art Moderne. Michaelides fa notare infatti che mai prima di quel momento il museo aveva esposto dei fotografi francesi, né le sue collezioni includono delle fotografie. "Dunque le fotografie dei francesi che ho citato sopra hanno dovuto andare a New York per potersi ritrovare appese un giorno alle cimase del Museo d'Arte Moderna di Parigi. Quale aureola hanno ricevuto lì per fare sì che il nostro museo le accettasse?"

Dalle parole di Michaelides, che parla di un ritardo di 25 anni rispetto all'America nella valorizzazione della fotografia, emerge un aspetto molto importante: New York e le istituzioni culturali americane hanno il potere di legittimare, agli occhi dei responsabili delle istituzioni museali in Francia, l'opera degli autori francesi e di metterne in luce il valore.

Forse prima ancora che nei circuiti dell'arte contemporanea, nell'ambito fotografico si è avvertito il passaggio del polo magnetico culturale dall'Europa agli Stati Uniti. New York ha qui già acquisito un ruolo dominante, ha saputo intuire e sfruttare con tempestività le potenzialità del nuovo medium, mentre l'Europa, anche per comprensibili ragioni storiche, non ha ancora recepito, assorbito e integrato la fotografia al suo patrimonio culturale.

Chiude questo numero di giugno una selezione un po' provocatoria di immagini delle vacanze in famiglia del fotografo di moda W. Mansill, per il quale Martinez redige un breve testo intitolato *Bellezza fotogenica*.<sup>24</sup>

---

que je cite plus haut ont dû aller à New York pour pouvoir se trouver accrochées un jour sur les cimaises du Musée d'art moderne de Paris. Quelle sorte d'aureole ont-elles reçue là-bas pour que notre musée les accepte? *Mais quelles sont donc les sages inerties qui président tranquillement, avec 25 ans de retard, à la destinée de la photographie française?* Que la qualité de la présentation de Camera, que la simplicité de sa mise en page si aérée, si reposante pour l'oeil, que l'absence de tout commentaire oiseux, trouvent en cette occasion une sincère appréciation. La ligne de conduite que suit votre revue me paraît excellente: tout en suggérant une certaine tendance moderne, elle est dénuée de sectarisme sans manquer pour autant de discernement dans le choix sans cesse renouvelé des photographies que vous décidez de présenter. En vous priant de bien vouloir publier in extenso cette lettre à l'adresse de Roger Mayne, je vous adresse la sincère expression de ma considération."

<sup>24</sup> Romeo Martinez, *Beauté photogénique*, in "Camera", 35. Anno, n.6, giugno 1956: "Il est assez inhabituel qu'un photographe professionnel apparaisse pour la première fois dans nos pages par le biais de ses images "de vacances", comme il les nomme, plutôt que par les exemplaires les plus significatifs de son oeuvre. Pourtant, c'est ce que, par son envoi, W. Mansill, homme de studio et photographe de mode d'excellente réputation, nous a demandé de faire. Peut-être parce que ces images prises aux Baléares lors d'une période

A partire dal mese di luglio 1956 nell'indice sono indicati i membri della redazione di "Camera": Mme A. Bucher, Editeur ; R.E. Martinez, rédacteur en chef ; H. Freytag, rédacteur technique ; E.M. Bühner, directeur artistique ; Secrétariat de rédaction: E. Gallagher.

La copertina è realizzata da Karl Machatchek. In questo mese ritorna protagonista il reportage, attraverso due interpreti di grande valore, Inge Morath e René Burri, entrambi membri di Magnum. Martinez scrive un testo per Inge Morath e introduce Burri, che aggiunge delle riflessioni personali sulla missione di un giovane fotografo in un'epoca in cui l'immagine è ovunque. Scrivendo sulla "gente di Spagna" della fotografa austriaca, Martinez richiama le immagini di Eugene Smith e di Emmanuel Sougez.<sup>25</sup> Nel 1955 Inge Morath, già collaboratrice di Ernst Haas e assistente di Cartier-Bresson, ha pubblicato il suo primo libro fotografico per le edizioni Delpire intitolato *Guerre à la tristesse*, e quest'anno è la volta di *Fiesta in Pamplona*, con il testo di Dominique Aubier, che aveva già realizzato con Brassai il volume *Seville en fête* nel 1954 per Delpire.

---

de détente, en plus que de traduire les états d'âme qui furent les siens au moment où elles ont été choisies et à l'instant où elles ont été saisies, nous en révèlent davantage tant sur sa démarche photographique que sur les voies de sa quête de la beauté photogénique. Qu'en cette dernière matière, W. Mansill se situe parmi ce qu'il est convenu d'appeler "les esprits constructeurs", cela est évident. La plupart de ses photos, du moins ses meilleures, prouvent qu'à aucun moment il ne renonce à exercer aucun des pouvoirs d'intervention et de contrôle qu'il juge indispensable à sa "mise en images". Certes, cette attitude qui, ne l'oublions pas, est toujours l'effet du tempérament et des dispositions du photographe, postule des concepts esthétiques particuliers. Et l'on pressent tout ce que ce style, sans lequel conception spatiale, graphisme et éclairage constituent les éléments indivisibles, suppose de recherches dans l'expression et dans la qualité formelle pour ne pas tomber dans la sécheresse et la rigidité. Or, il faut en convenir, notre auteur franchit ce cap avec beaucoup de bonheur. "Régler le dedans sur le dehors." C'est un axiome plus que jamais valable en photographie. Et sur ce point, force nous est de constater que la beauté des images de Mansill aplatit tout le commentaire que nous pourrions faire. Et notre modestie ne saurait aller plus loin."

<sup>25</sup> Romeo Martinez, *Inge Morath*, in "Camera", 35. Anno, n.7, luglio 1956, pag. 285: "En Espagne, a écrit le romancier britannique W. Somerset Maugham, ce sont les gens qui constituent les poèmes, les tableaux, les monuments." Bien des photographes pourraient reprendre cette affirmation à leur compte. Et notamment ceux qui ont trouvé dans le climat hispanique une veine et un accent particulièrement inspirés; Eugene Smith, Sougez, pour ne citer que deux auteurs, deux visions différentes mais qualitativement également méritoires. C'est dans cette perspective que nous retrouvons dans les images des gens d'Espagne d'Inge Morath l'expression authentique de ce peuple de l'excessif, assez sage pourtant pour dire de lui-même: "De poetas y de locos, tenemos todos un poco." Du poète et du fou, nous en avons tous un peu. "Si l'on n'y retrouve aucun des charmes de ses soeurs méditerranéennes, reporte Inge Morath, l'Espagne émeut, exalte. Mais c'est le peuple qui m'a le plus passionné, plus que la nature et les villes." Quoi d'étonnant de la part d'une jeune femme venue au reportage photographique par le chemin du journalisme parlé et écrit. Et elle poursuit: "Par tous ses contrastes, caractères de ses populations, aspects matériels et moraux de sa civilisation, par la lenteur de son évolution, sa résistance au progrès technique, par la permanence de cette autre grande forme de civilisation passe, mais toujours présente, l'itinéraire espagnol est un double voyage dans l'espace et dans le temps qui peut prendre la force d'une cure de dégrassement et d'une remise au point." Ici, la licenciée en philologie et en philosophie se découvre. "Et ces deux plaisirs fondamentaux du peuple: danser et voir danser jusqu'à l'épuisement, voir des hommes qui jouent avec la destinée, danse théâtre antique de la fatalité qu'est une plaza. Quelle magnifique matière visuelle. Elle m'a posé, certes, de nombreux problèmes et quelques difficultés mais elle m'a tant donné. Ce pays exalte plus que tout autre le sens de la vue." Le visuel a pris le pas chez l'ancienne collaboratrice littéraire de Ernst Haas, un visuel que Cartier-Bresson, dont elle fut l'assistente, a certainement contribué à rendre plus aigu. Si les images de gens d'Espagne d'Inge Morath relèvent en majorité des photos d'atmosphère, c'est que nous leur avons donné la préférence dans notre choix tant ces "moments de vérité", c'est ici le cas de le dire, nous restituent ce climat du pathétique espagnol, où le rire n'est pas loin du sanglot, et l'oielet du chardon."



René Burri, invece, è un giovanissimo fotografo di 23 anni e al suo attivo conta già molte collaborazioni con prestigiose testate americane ed europee: abbandonato il cinema per la fotografia, è diventato la speranza della nuova generazione di fotografi svizzeri.<sup>26</sup> E' significativa la conclusione del suo scritto: "Al giorno d'oggi, in cui da mattina a sera, l'otturatore delle macchine fotografiche scatta nel mondo intero e in cui la consumazione giornaliera di pellicola cinematografica si conta in chilometri, in cui i continenti sono fotografati da tutti i punti di vista e in tutti gli angoli, pubblicati dai giornali illustrati e conservati in scatole di pellicole e nelle pizze dei film, per noi, giovani fotografi, si pone di nuovo il problema della nostra missione. Più che mai, attraverso tutta la storia, i problemi che si pongono ai piantatori di riso in Cina, agli operai delle fabbriche d'automobili negli Stati Uniti e ai minatori tedeschi, sono, in ultima analisi, gli stessi. Le considerevoli trasformazioni sociali della nostra era tecnica si ripercuotono anche sulla musica, sulla pittura, la letteratura e l'architettura e conferiscono un nuovo volto all'uomo attuale. Scoprirlo, trasmettere questo volto e qualcuno dei suoi pensieri, ecco ciò che considero il mio dovere."<sup>27</sup>

Il mese di agosto ha in copertina una fotografia della svizzera Suzanne Hausammann, la prima parte di questo numero è dedicata a Jean-Pierre Sudre. Una prima introduzione è firmata dalla redazione, segue un testo di Sudre nel quale occupa uno spazio importante l'idea della rapidità, vista come uno stravolgimento delle possibilità creative degli autori. Martinez parla dell'apparecchio a soffiato di legno e rame, con il quale Sudre realizza delle immagini la cui finezza è il risultato di meticolosa pazienza. Parla della sua intenzione di "glorificare la materia" attraverso una maestria accurata in cui l'ispirazione è la perfezione stessa della fotografia; vengono menzionate in particolare le sue fotografie industriali, per le quali l'impiego di un'apparecchiatura d'epoca evoca immagini letterarie.

---

<sup>26</sup> Romeo Martinez, *René Burri*, in "Camera", 35. Anno, n.7, luglio 1956, pag. 304. "Vingt-trois ans. Photographe suisse. Production publiée dans: DU, LIFE, MATCH, PICTURE POST, MUNCHENER ILLUSTRIERTE, etc. C'est la fiche professionnelle que nous possédions de ce jeune et sympathique garçon, dont nous apprenions par ailleurs qu'il avait rejoint l'équipe de reporters européens de Magnum. Elève de Finsler et frais émoulu de l'Ecole des Métiers d'Art de Zurich, Burri se signale à l'attention des milieux compétents par la façon dont il réalise la redoutable tâche qui lui avait été confiée; un court métrage cinématographique sur son école. Stimulé par cette réussite, il poursuit une activité principalement cinématographique, et nous le voyons engagé en tant qu'assistant opérateur par Heiniger lorsque celui-ci tournait en Suisse pour le compte de Walt Disney. Mais la fin de ce film devait marquer un tournant dans la carrière du jeune cameraman, qui décidait d'abandonner le cinéma pour la photographie. Après une brève collaboration avec le graphiste Muler-Brocjman il reprenait sa liberté pour exercer la photographie en indépendant. Depuis cette époque, d'ailleurs très proche, sa production photographique, favorablement accueillie par de grandes publications européennes et américaines, fait de René Burri l'espoir le plus prometteur de la jeune génération de la photographie suisse."

<sup>27</sup> René Burri in "Camera", 35. Anno, n.7, luglio 1956, pag. 304..

Sudre si interroga a sua volta sulla febrilità dell'atto fotografico contemporaneo, si chiede se l'estrema velocità con cui il fotografo inquadra, compone, scatta non impedisca di creare un'immagine emotivamente vibrante. Attraverso le sue parole la fotografia ritrova la meraviglia delle prime impressioni sulle lastre di cento anni prima, riscopre la fascinazione per il procedimento, per la lentezza della posa, per la perizia nello sviluppo. Rende nuovamente misteriosa la magia originale di un atto fotografico fuori dal tempo.<sup>28</sup>

Il numero continua con le fotografie di Willy Gaché, che costituiscono un'altra occasione offerta a Martinez per parlare del tema delicato del nudo in fotografia.<sup>29</sup> Molti autori, infatti, con la complicità dei lettori, giustificano una censura sociale di questo genere artistico già molto eposto, per le caratteristiche specifiche della

---

<sup>28</sup> Jean-Pierre Sudre, *La découverte de la Photographie*, in "Camera", 35. Anno, n.8, agosto 1956, pagg. 333-334. "Tout a été facilité à l'extrême pour l'obtention rapide de l'image... Tout a été étudié dans les moindres détails pour qu'en n'importe quelle circonstance et en tout lieu nous puissions saisir l'événement sans perdre un seul instant. Par ces possibilités nouvelles, nous avons enrichi considérablement la palette de nos sensations. Mais n'avons nous appauvri du même coup notre pouvoir de création? Car si nous voulons saisir le mouvement de ce qui nous entoure, il nous faut agir rapidement. En moins d'un instant, nous subissons l'événement, composons son cadre, déterminons son impression sur la couche sensible et déclenchons enfin au moment qui nous semble parfait. Mais est-ce que le peu de temps dont nous avons disposé pour saisir ce document ne diminue la valeur de son contenu émotionnel? Et cette fébrilité avec laquelle nous détectons et enregistrons les images photographiques n'est-elle pas à l'opposé de la pensée de la réflexion, bases essentielles de l'art? (...) La révolution technique de la photographie, sa commercialisation à outrance a sans doute bouleversé son esthétique. Sans vouloir nous insurger contre ces possibilités nouvelles, nous aimerions rappeler avec force que son principal fondement est ce fantastique pouvoir de précision qu'elle imprime aux images qu'elle forme des choses. Rien ne peut lutter avec ce pouvoir magique. (...) "

<sup>29</sup> Romeo Martinez, *4 photos de nus*, in "Camera", 35. Anno, n.8, agosto 1956, pag. "Parmi les fonctions remplies autrefois par la peinture et assumées de nos jours par la photographie, l'étude du monde physique et la représentation de la beauté du corps humain n'est pas une des moins importantes. Tâche ingrate, s'il en est, car, si source de poésie et symbole de pureté et d'union, elle a séduit les artistes de toutes les époques, la beauté plastique infinie que recèle le Nu demeure frappé du sceau du péché original. Un sceau que bien des photographes, pour ne pas nous arrêter à leurs lecteurs complices, contribuent de légitimer. Du moins aux yeux d'une censure sociale, inapte par ailleurs de se poser le problème en termes de morale (avec un m majuscule) et non uniquement en fonction des préjugés. Qu'il subsiste dans les esprits les plus divers un doute devenu, lui aussi, éternel, et qui, après avoir embarrassé les peintres, fait considérer les photographies di Nu avec une certaine suspicion, cela est dans la logique des choses. D'autant qu'il s'y ajoute comme "preuve" la puissance de conviction que toute photographie apporte avec elle automatiquement. Ainsi, aux voiles en hâte peints sur les sexes – accessoires essentiels à l'Adam chassé du Paradis – correspond aujourd'hui plus chirurgicalement, les fins grattoirs destinés à innocenter par de savantes retouches l'anatomie de l'Eve aux seins nus. Sur la toile où nul trait de pinceau n'est dû au hasard, chacun voit ce qui le séduit; l'acte de création de l'artiste, la force de son expression, la facture. Tout le monde admet la transposition. Mais la qualité primordiale de la photographie enlève à cet égard toute illusion, chaque corps nu ainsi représenté invite à croire que l'on est seul, en quelque sorte, en présence du modèle vivant. Et cela est encore plus accentué par la tendance moderne de la photographie dont le réalisme se prête difficilement à une idéalisation délicate et comparable à la poésie de la peinture. Il n'existe pas moins une poétique qui procède d'une inspiration proprement photographique. Ici, l'attitude que prend l'opérateur à l'égard de la matière que la vie lui apporte, ses dispositions mentales (attention de l'esprit et des sens) compte davantage que les moyens techniques dont il dispose. La marchandise libertine, cette forme d'exploitation de la femme par la voie de la caméra, est en général très satisfaisante du point de vue technique. Devrions-nous en faire l'éloge pour cela? La virtuosité dans la prise de vue et le savoir-faire de laboratoire ne sont que des minces alibis destinés à camoufler selon le cas la vénalité ou la pauvreté d'inspiration des auteurs. Pourtant, les moyens de traduire ou d'idéaliser le corps féminin sont loin d'être épuisés. En fait, la beauté photogénique de ce dernier reste encore à explorer, notamment dans le domaine des raccourcis, des volumes, des matières, sans computer le problème des attitudes spontanées. La restitution automatique de la beauté corporelle n'implique en aucune façon la destruction du mystère et de la poésie. Ce qui égare le Nu moderne - reproduction fidèle de la réalité ou transposition expressive ou descriptive - c'est l'absence de toute spiritualisation, et cela indépendamment du mépris des règles esthétiques essentielles et la considération systématique du corps humain comme un objet ou comme une matière à "intention". Que les hommes de l'art consentent à livrer aux regards des images qui toucheraient toutes les sensibilités par l'extrême beauté d'un corps féminin et non par les attitudes agressivement sensuelles d'une anatomie quelconque, et le Nu photographique a des chances d'être reconnu dans sa véritable qualité qui est primordialement d'ordre artistique. Le public photographique averti n'en demande pas plus. "

fotografia, al sospetto e al pregiudizio. Ogni corpo nudo fotografato invita a credere di essere soli in presenza del modello in posa, e la tendenza attuale della fotografia non fa che accentuare questo realismo. E Martinez conclude: "Ciò che contribuisce a smarrire il nudo moderno, sia esso una riproduzione fedele della realtà o una trasposizione espressiva o descrittiva, è l'assenza di qualsiasi spiritualizzazione e ciò indipendentemente dal disprezzo delle regole estetiche essenziali e dalla considerazione sistematica del corpo umano come un oggetto...". Auspica che "gli uomini d'arte acconsentano a restituire agli sguardi delle immagini che tocchino tutte le sensibilità per l'estrema bellezza di un corpo femminile e non per le attitudini aggressivamente sensuali di una anatomia qualunque, e il nudo fotografico avrà ancora una possibilità di essere riconosciuto per la sua qualità vera, che è ancora essenzialmente di ordine artistico."

Il mese di settembre, con una copertina dello svedese Rune Hassner, si apre con un colloquio tra quest'ultimo e Romeo Martinez.<sup>30</sup> Già nel 1953 era apparso su "Camera" un articolo in cui Hassner dichiarava che la fotografia nei paesi scandinavi era soffocata dal folklore bucolico, ma che alcuni fotografi, quali Bellander, Winqvist, Hammarskjöld e Oddner, andando all'estero, avevano introdotto degli elementi di

---

<sup>30</sup> Romeo Martinez, *Entretien avec Rune Hassner*, in "Camera", 35. Anno, n.9, settembre 1956, pagg. 383-395.

"Au cours d'un article, paru dans un de nos numéros de 1953, et qui traitait de la situation de la photographie dans les pays scandinaves, l'auteur prenait à partie la tendance au bucolique et au folklorique qui, disait-il, avait pendant plusieurs années étouffé toute aspiration à l'originalité, entravé tout essai d'innovation et anéanti toute faculté d'enthousiasme. Et il en sonnait avec force le glas. A un style photographique polarisé à l'extrême sur les questions de forme et insensible aux données du contenu il opposait les conceptions que Bellander, Oddner, Winqvist et Hammarskjöld avaient introduite après leurs divers séjours à l'étranger. "La voie aux tendances modernes est frayée", disait le jeune zéléteur. Il se nommait Rune Hassner. "Ma manière de voir étrangère à l'idée que sur le plan des beaux-arts la photographie pouvait suppléer ou remplir la mission des autres arts plastiques, m'a conduit à me poser la question de son rôle social et de sa fonction culturelle. Et par là chercher ma voie dans la pratique de ce métier que j'avais choisi. C'est ainsi qu'à l'instar de bien des photographes que j'admirais, j'optais pour le reportage." C'est le langage que me tenait le Suédois pendant que nous procédions ensemble au choix des images à publier. "Le reportage documentaire c'est la réalité de notre monde contemporain mis en images. Cela implique naturellement la notion de la responsabilité du photographe. Il n'y a pas d'information ni de témoignage qui soit valable sans que les faits soient placés dans leur contexte véritable. Mais à et égard notre tâche n'est pas facile, car entre nous et le public s'interpose l'utilisateur, la publication. Et ce n'est pas exceptionnel de leur part, que tout en montrant ce que le photographe a vu (ils n'utilisent que les images qui se rapprochent de leur appréciation des événements), ils ne trahissent sa pensée. Ne m'est-il pas arrivé, et je suis loin d'être le seul dans ce cas, de refuser de céder les droits de reproduction d'une de mes séries d'Afrique tellement l'usage que l'on voulait en faire était abusif? Mais poursuivons. "Vous voulez que je vous parle de technique? Je risque de vous décevoir. Pour les outils: un Hasselblad et un Leica, ce sont les appareils qui correspondent le mieux à la nature de mes activités, et que j'utilise, bien entendu, en fonction du sujet que j'aborde. Côté laboratoire: je développe et je tire moi-même, car cet aspect artisanal de notre profession ne m'est pas indifférent. Et puis c'est un travail qui compte un bonne part d'enseignements. "Que puis-je ajouter sinon que mon métier, quels que soient ses avantages et ses inconvénients, est très étroitement lié à la forme de mon existence. Pour moi, vivre c'est circuler, découvrir le monde extérieur et essayer de l'accorder à ma motion intérieure. Mon travail en est le reflet puisque je m'attache à communiquer la vie par l'image. "C'est ce qu'un aimable peintre chinois, que j'ai connu lors de mon récent séjour dans son pays, trouvait parfaitement cohérent jusqu'au moment où il s'est agi de lui expliquer la raison pour laquelle je ne faisais pas en même temps le commerce de ces appareils qui, selon lui, "prenaient aussi bien les images". Mais je ne lui ai pas demandé pourquoi il ne vendait pas également des pinceaux."

novità. La via scelta da Hassner è quella del reportage, che nasce da una riflessione sul ruolo sociale e sulla funzione culturale della fotografia.

“Il reportage documentario è la realtà del nostro mondo contemporaneo messo in immagine. Ciò comporta naturalmente la nozione di responsabilità del fotografo. Non ci sono informazioni o testimonianze valide senza che esse siano inserite nei loro contesti autentici.” Purtroppo però, tra il fotografo e il pubblico si frappone la pubblicazione, che può utilizzare la fotografia rispettando o meno il pensiero che l’ha generata. Si ritorna nuovamente alla situazione illustrata da Sougez nei numeri precedenti. La sola arma nelle mani dei fotografi contro la manipolazione delle loro immagini è il rifiuto della pubblicazione, con tutto ciò che questo implica.

La redazione conclude questo numero di settembre con la presentazione del libro fotografico dello svizzero Christian Staub intitolato *Cirque*, già recensito favorevolmente da Martinez.

Il numero di ottobre è un’uscita speciale per Photokina, in copertina nuovamente una fotografia di Suzanne Hausammann, presente in una delle esposizioni della fiera. Martinez esordisce dedicando un breve articolo a un fotografo giapponese molto celebre, Ihei Kimura. Ne traccia un profilo stilistico, menzionando due libri fotografici usciti nel 1954 e nel '55 per Asahi Press, *Select Pictures* e *Impression of Europe*.<sup>31</sup>

Questo numero, che sarà disponibile allo stand di “Camera” alla fiera di Colonia, è consacrato a Paolo Monti, Ernst Haas e Suzanne Hausammann.

Paolo Monti, un dirigente d’industria di grande cultura che decide a quarantacinque anni di dedicarsi professionalmente alla fotografia, socio fondatore del Circolo La Gondola di Venezia, non era sicuro di voler pubblicare le immagini della nipote Mariel, temeva di sprecare la rara opportunità che la rivista gli offriva, tuttavia Martinez lo convince e il risultato è questa strana galleria di ritratti di una giovane donna, scattati dall’infanzia all’età adulta. L’autore accompagna le immagini con un

---

<sup>31</sup> Romeo Martinez, *Ihei Kimura*, in “Camera”, 35. Anno, n.10, ottobre 1956, pag. 444. “Ihei Kimura est assurément le photographe le plus connu de son pays bien que son oeuvre apparaisse, à nos yeux d’Occidentaux, comme la moins spécifiquement japonaise. La raison est fort simple. Le doyen des reporters d’Extrême Orient – il exerce depuis plus de 30 années – est un des rares hommes qui, à l’encontre des préjugés formalistes de l’esthétique photographique japonaise, n’a jamais considéré la photographie comme un moyen supplétif du dessin ou de la peinture. Aussi, son style se distingue, tranche en quelque sorte, sur celui que nous attribuons généralement aux auteurs nippons. Ce n’est pas par hasard que Kimura adoptait le Leica dès 1924. A juste titre, il avait pressenti dans cet appareil le moyen mécanique destiné à faire évoluer la photographie “à réflexes lents” qui est une des caractéristiques fondamentales de la production asiatique. Jusqu’ici, deux livres édités par Asahi Press en 1954 et 1955, “Select pictures” et “Impression of Europe” ont mis en relief le talent d’Ihei Kimura. C’est l’objectif et la publication de cette première série que son auteur a bien voulu nous faire parvenir.”

testo, che ha per oggetto il tempo, come idea astratta, come manifestazione concreta, come elemento che plasma la memoria.<sup>32</sup>

Plaudendo al coraggio della rinuncia a una vita sicura per quella economicamente incerta e socialmente poco riconosciuta del fotografo, Romeo Martinez evidenzia in un breve articolo la tendenza all'astrazione contenuta nella variazione sul tempo realizzata da Monti. La considera un atto fotografico la cui realizzazione sottende un concetto visivo preciso, uno sguardo metafisico.<sup>33</sup> Tra Martinez e Paolo Monti si insaturerà un rapporto di profonda amicizia, che durerà fino alla morte di quest'ultimo, nel 1982.<sup>34</sup>

"Camera" prosegue con il reportage del fotografo austriaco Ernst Haas, del quale vengono pubblicate le immagini tratte dalla serie *SANDHOGS, lavoratori sott'acqua*.

---

<sup>32</sup> Paolo Monti, *Mariel. Un visage dans le temps*, in "Camera", 35 anno, n. 10, ottobre 1956, pag. 446.

"L'homme a depuis toujours été fasciné par le mystère du temps. Effrayé par sa fuite, il a aspiré à dominer le cours ou au moins à ralentir la marche, à arrêter quelques images les arrachant au passé. Chacun ne possédait que sa mémoire qui, le recul du temps aidant, se montrait aussi impuissante à documenter que naturellement portée à évoquer les temps révolus à travers le prisme de l'illusion. Enfin une machine vint pour aider notre souvenir: l'appareil photographique. À l'origine volumineux et encombrant, il est devenu de nos jours un objet étincelant, léger et précis comme une arme. Précis. Et fidèle! Il n'est pas exceptionnel de constater combien les photographies d'autrefois semblent rabaisser les hommes et leur histoire. L'évolution des coutumes et les changements de la mode font que même les êtres les plus chers apparaissent inévitablement sous un jour tristement ridicule. Des vieux livres et des albums jaunissent des personnages dérisoirement dignes et les drames que nous voyons ont perdu toute grandeur. Rares sont les documents qui nous font revivre le passé. Combien d'instantanés ont résisté à l'action du temps pour notre curiosité cynique ou passionnée d'hommes?"

Cette suite de portraits de Mariel fait profession d'essai photobiographique d'un visage féminin et de ses aspects dans le temps. Un peu à la manière d'un paysage dont on aurait photographié les variations saisonnières à des heures et des lumières différentes. Images chronologiques qui, un jour, aideront peut-être, et, qui sait, pourront ne pas trop abuser celle que le philosophe qualifie à juste raison de "mémoire créatrice". Puisque la jeunesse de Mariel vient de commencer, les photos les plus nombreuses se rapportent à l'adolescence; époque des candides enchantements mais déjà pleine de ces espoirs, de ces attentes dont seul le futur possède la réponse. Et je m'en remets à ces portraits pour que ceux qui les regardent y trouvent aussi un témoignage affectueux de ces moments d'ineffable attente. Mais tout passe, l'éclat de la jeunesse aussi. Alors? Jusqu'où suivre un visage? Jusqu'où s'attacher aux pas d'une vie? Un jour viendra où l'objectif devra fermer son œil glacial et laisser que le temps accomplisse son œuvre. Et, à l'instar de Léonard, inclinons-nous: O temps, destructeur de toute chose créée."

<sup>33</sup> Romeo Martinez, *Paolo Monti*, in "Camera", 35. Anno, n.10 ottobre 1956, pag. 465. "C'est vers la cinquantaine, après un vie régulièrement rythmée, que Paolo Monti, administrateur commercial, obsédé par une vie de travail lucratif qui dérobait ses jours, et l'autre: celle qu'il aurait voulu vivre...se décidait pour celle-ci: l'existence économiquement aléatoire et socialement peu considérée de photographe.

À vrai dire, le cas n'est pas sans précédent. D'autres hommes ont trouvé dans la photographie un moyen d'expression correspondant à leurs exigences intérieures, une sollicitation à s'interroger eux-mêmes et parfois sont devenus des artistes. Il n'en reste pas moins que la poursuite opiniâtre de cette vocation tardive méritait d'être soulignée. On peut croire que le démon des *Visions* atteint sa victime par le vide que laisse en tout homme ses loisirs. Et c'est probablement par un beau dimanche de Venise qu'un appareil de plus, une mécanique à voir et à faire des images, fut utilisé pour occuper la disponibilité d'un esprit encore étranger aux virtualités de la photographie. Mais Monti avait l'avantage de l'homme cultivé et sensible aux choses de l'art. Aussi, aborda-t-il sans attendre toutes les questions que lui posaient l'usage de son nouvel instrument; depuis l'acquisition d'une technique de base jusqu'à l'aboutissement – relatif, s'entend, des problèmes de composition et de recherche formelles. L'inévitable période des interrogations et des tâtonnements passée, il ne tardait pas à se signaler à l'attention des milieux photographiques de son pays et de l'étranger avec une production bien à lui: des photos qui révélaient un incontestable tempérament d'artiste. Un critique italien, dont je m'excuse auprès de lui de ne pas me rappeler son nom, a écrit que l'œil de Monti était *métaphysique*. C'est très subtilement définir la forme d'esprit et la démarche esthétique de notre photographe, et peut-être aussi nous livrer la clé de cette tendance à l'abstraction qui est dominante dans son œuvre. Une œuvre qui, comme toute opération de l'esprit et de sens, est subordonnée à l'inévitable courbe des alternances. À ce sujet, les variations dans le temps sur un sujet unique qu'est la série des portraits de Mariel est un acte photographique dont l'accomplissement témoigne des concepts visuels et suit de près l'évolution d'un photographe que nous tenons en haute estime pour son intelligence, sa modestie et son talent. Place donc aux images de Paolo Monti et à sa poétique du souvenir."

<sup>34</sup> Per una panoramica dell'opera di Paolo Monti si veda Giovanni Chiamonte, a cura di, *Paolo Monti : Fotografie 1950-1980*, F. Motta, Milano, 1993.

Haas è stato il primo fotografo a essere ammesso a Magnum dopo la sua fondazione nel 1947. Il numero termina con le fotografie a colori molto mosse di Suzanne Hausammann.

Il mese di novembre ha in copertina una fotografia del foto-reporter italiano Mario de Biasi. Il primo articolo è dedicato a dei giovani fotografi svedesi, "i 7 di Stoccolma". Dopo la prima generazione presentata da Rune Hassner nel 1953, un gruppo di ventenni viene pubblicato su "Camera". Uno di loro, Sune Jonsson scrive un testo nel quale si interroga sulla natura di linguaggio internazionale della fotografia.<sup>35</sup> Tra la fine di ottobre e gli inizi di novembre, una sollevazione anti-sovietica in Ungheria viene repressa nel sangue dall'esercito, il reportage che Mario de Biasi realizza diventa celebre. Martinez presenta una serie di immagini scattate a Napoli dal foto-giornalista bellunese che lavora per "Epoca". Il testo di Romeo Martinez è caratterizzato da una grande intensità e lucidità critica, compie una straordinaria analisi storica sul ruolo e il significato della fotografia.<sup>36</sup>

"Non si può dormire tranquilli una volta che si sono aperti gli occhi". Sarebbe bello credere che ciò che è vero per il poeta lo sia anche per il fotografo, e a maggior ragione, per il reporter che, più di ogni altro, è colui attraverso il quale si registra la vita di un'epoca. Nella civilizzazione a predominanza visiva che è la nostra, il ruolo dell'immagine, nella forma del documento fotografico, è diventato così considerevole che essa tende sempre più a sostituirsi alla scrittura, diventando così un elemento primario d'informazione e di diffusione della cultura. Un abisso separa già le generazioni formate dai libri da quelle formate dall'immagine fissa o in movimento. E non è esagerato affermare che nel destino delle generazioni future, la fotografia avrà assunto, siano esse pesanti o leggere, delle grandi responsabilità. E' in questo contesto sociale e in queste ragionamenti sul piano intellettuale ed estetico che deve essere collocata l'opera di ogni reporter fotografico. La carriera di Mario de Biasi, l'autore delle immagini sul clima popolare di Napoli che pubblichiamo in questo

---

<sup>35</sup> Sune Jonsson, *La photographie-est-elle un langage international?*, in "Camera", 35. Anno, n.11, novembre 1956, pag. 557.

"[...] Si un langage est un moyen de compréhension, un langage international devrait être un chemin menant à une compréhension internationale. On peut encore se demander si la photographie ne serait pas en mesure de contribuer bien davantage à une compréhension entre les peuples et à leur rapprochement? La locution "un langage international" n'a jamais signifié jusqu'à présent autre chose que les images photographiques s'achètent et se vendent dans le monde entier. Journallement, de grandes agences distribuent des centaines de milliers de photographies dans le monde entier. Voilà les images qui parviennent jusqu'à l'homme de la rue [...]" .

<sup>36</sup> Romeo Martinez, *Mario de Biasi - Napoli senza Vesuvio*, in "Camera", 35. Anno, n. 11, novembre 1956, pag. 558.

numero, è recente. Uscito dalle fila di un amatorismo tra i più evoluti, quello d'Oltralpe, egli è, a nostra conoscenza, uno dei rari fotografi legati a un settimanale italiano di classe internazionale: "Epoca". E questo merita di essere rivelato, dal momento che si sa che la stampa italiana, peraltro così prodiga di immagini di ineguale valore di origine straniera, trascura di rivolgersi o di impiegare i talenti esistenti in Italia. De Biasi fa parte di questa generazione di giovani che ha rivelato al mondo le possibilità di rinnovamento della fotografia italiana. Partito dall'estetica dell'immagine isolata, da preoccupazioni essenzialmente formali e da giochi tecnici, è arrivato a un linguaggio fatto di spontaneità e di comunicazione diretta, che è fondamentalmente quello del reportage documentario. La sua notorietà quindi, benché professionalmente recente, è assolutamente meritata e costituisce un motivo di speranza per un grande numero di talenti inutilizzati, il cui entusiasmo è però più forte dell'indifferenza e dell'incompetenza di utilizzatori che dormono tranquilli, perché non hanno ancora aperto gli occhi".

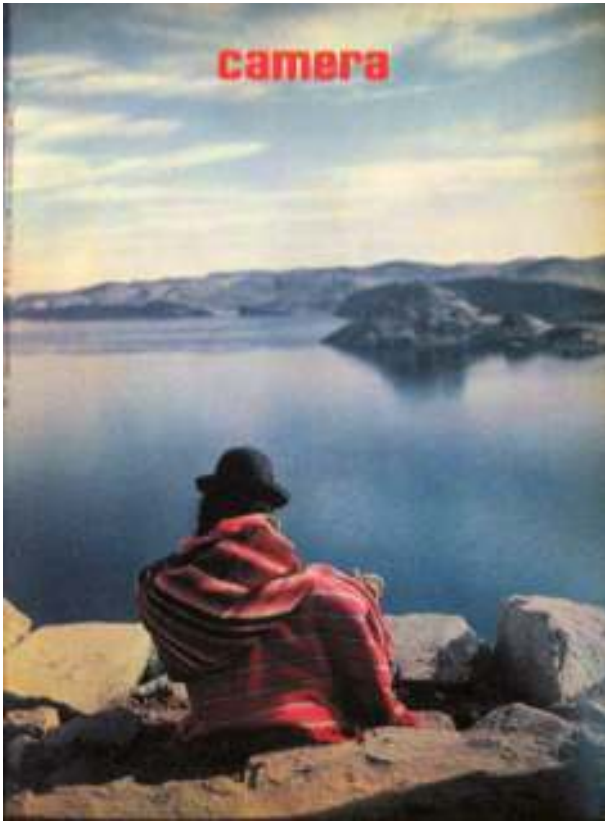
Il numero di dicembre è dedicato all'opera del fotografo svizzero Michael Wolgesinger, in copertina è stampata una sua immagine del porto dei pescatori di Ericeira in Portogallo. Hans Curjel redige un articolo di carattere storico che parla del suo lavoro sia come fotografo che come cineasta.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Hans Curjel, *Michael Wolgesinger*, in "Camera", 35. Anno, n.12, dicembre 1956, pag. 577.

## IMMAGINI

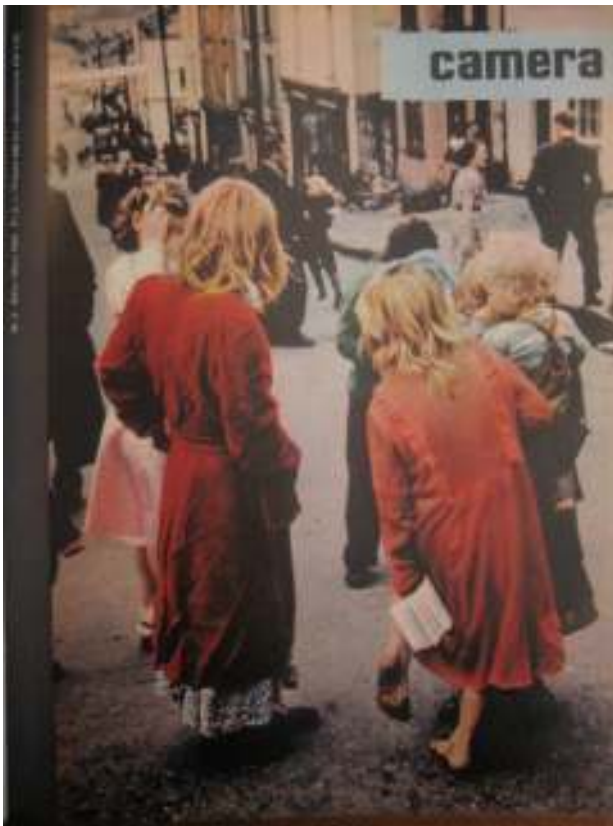




Camera, 35. Anno, n.1, gennaio 1956



Camera, 35. Anno, n.2, febbraio 1956



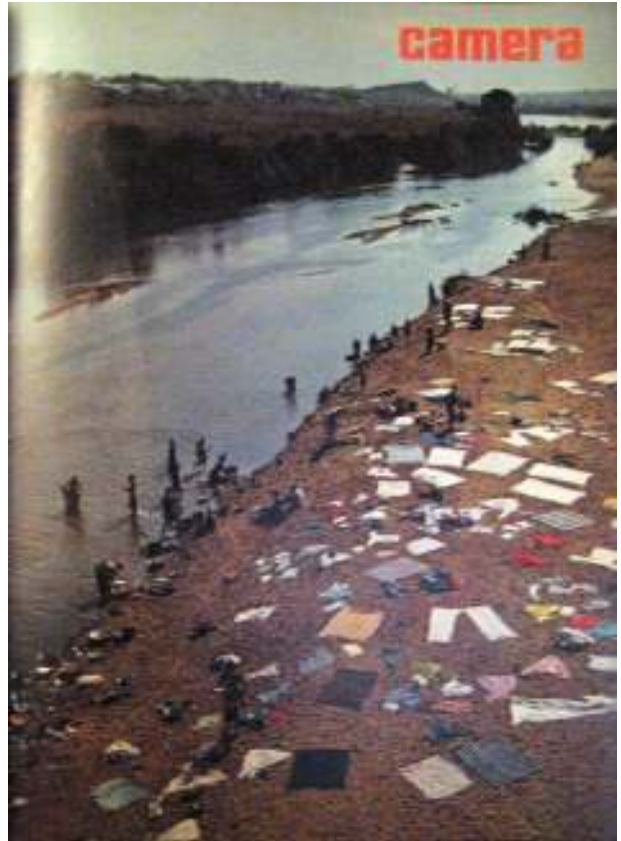
Camera, 35. Anno, n.3, marzo 1956



Camera, 35. Anno, n.4, aprile 1956



Camera, 35. Anno, n.5, maggio 1956



Camera, 35. Anno, n.6, giugno 1956



Camera, 35. Anno, n.7, luglio 1956



Camera, 35. Anno, n.8, agosto 1956



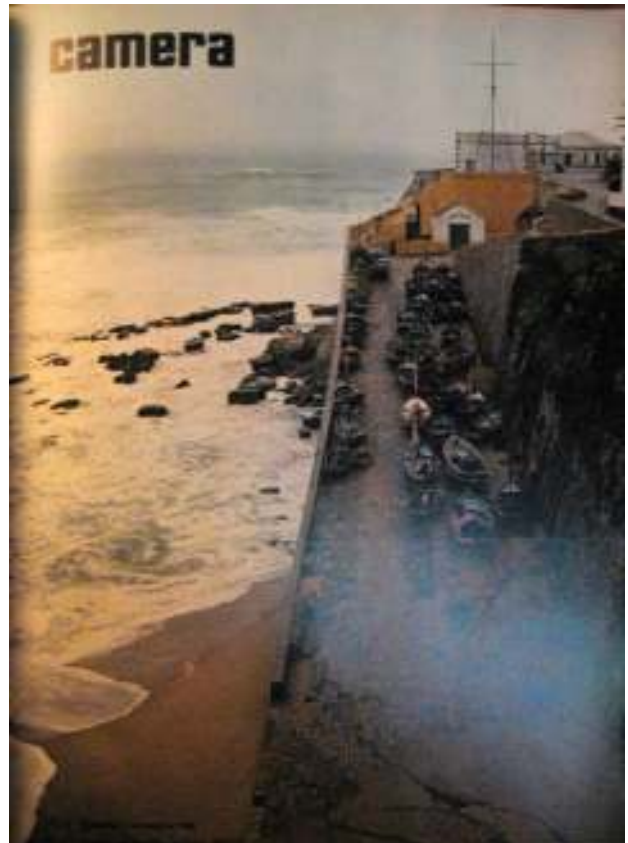
Camera, 35. Anno, n.9, settembre 1956



Camera, 35. Anno, n.10, ottobre 1956



Camera, 35. Anno, n.11, novembre 1956



Camera, 35. Anno, n.12, dicembre 1956

## CAMERA 1957

I contatti che Romeo Martinez inizia a stringere a Venezia nell'estate del 1956, creano le premesse per la collaborazione tra "Camera" e il circolo fotografico La Gondola nell'organizzazione della I Esposizione Internazionale Biennale della Fotografia.

Fin dal mese di gennaio la corrispondenza di Martinez ha come oggetto l'esposizione veneziana. Hermann Craeybeckx, redattore capo di "Photorama", invia, su richiesta del direttore di "Camera", le coordinate di fotografi in Olanda e in Belgio. Si menzionano Martien Coppens, Eva Besnyö, Carel Blaser, Paul Huf, Woldringh, Cor Van Weele, Max Koot, Cas Oorthuys, Sem Presser, i belgi Cayet e Roland d'Ursel.<sup>1</sup> A gennaio "Vogue America" conferma la propria partecipazione con una selezione di fotografie che Martinez sceglierà personalmente a New York. Un altro interlocutore è L. Fritz Gruber di Photokina a Colonia, per la parte relativa alla mostra di Magnum, che nell'ottobre 1956 era stata organizzata durante la fiera e che ora verrà proposta a Venezia.

Le Biennali Internazionali di Fotografia che si inaugurano quest'anno si inseriscono nella tradizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte organizzata a Venezia a partire dal 1895. La scelta di una formula espositiva di ampio respiro è indubbiamente anche il risultato di una nuova e prepotente dimensione comunicativa su scala internazionale emersa all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, che ha dato un grande impulso all'industria legata all'immagine. Il desiderio di affermazione e di riconoscimento da parte degli autori, rende urgente la creazione di dispositivi di legittimazione, e nulla come una grande esposizione dedicata alla fotografia, in una città dalla forte vocazione artistica, con una tradizione culturale internazionalmente riconosciuta, poteva assolvere meglio a questo compito.<sup>2</sup> Venezia si era inoltre già

---

<sup>1</sup> Lettera di Hermann Craeybeckx a Romeo Martinez, inviata a Venezia, Mostra Biennale Internazionale della Fotografia c/o E.P.T Palazzo Vendramin, nel gennaio 1957.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006. "Foucault ha così mostrato come, in una società disciplinare, i dispositivi mirino attraverso una serie di pratiche e di discorsi, di saperi e di esercizi alla creazione di corpi docili, ma liberi, che assumono la loro identità e la loro "libertà" di soggetti nel processo stesso del loro assoggettamento. Il dispositivo è, cioè, innanzitutto una macchina che produce soggettivazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo." (pag. 29) Agamben riporta un'intervista di Foucault del 1977 (raccolta in *Dits et écrits*) in cui dà una definizione di dispositivo: "Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi.." E continua "...col termine dispositivo, intendo una specie - per così dire - di formazione che in un certo momento storico ha

mostrata disponibile a ospitare nuove forme d'arte, nel 1932 si era inaugurata la prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, e probabilmente anche per questo motivo appariva il luogo adatto per dare inizio a delle esposizioni che promuovessero in una prospettiva internazionale la fotografia, al pari del cinema, in equilibrio tra arte e industria.

Per il pubblico, e non solo quello italiano, quindi, la Biennale Internazionale di Fotografia doveva avere la funzione di creare la consapevolezza e la conoscenza necessarie alla definizione di un vero e proprio sistema della fotografia europea.<sup>3</sup>

La copertina del mese di gennaio è una fotografia di Karl Machatchek. Il numero si apre con le immagini e un articolo di Frank Horvat, intitolato *Il mondo del teleobiettivo*. Questo autore è originario della Dalmazia, ha studiato all'Accademia di Brera a Milano e si è occupato agli esordi di fotografia di moda e pubblicitaria. Nella nota di presentazione della Redazione, si legge che un tentativo andato a buon fine con il reportage lo ha convinto a continuare su questa strada e le sue fotografie vengono pubblicate dalle più importanti testate, "Réalités", "Life", "Collier's", e "Picture Post".

Horvat parla del notevole stravolgimento nella visione introdotto dal teleobiettivo. L'ordine prospettico viene meno, e porta degli esempi: "Le parallele, che il 35 mm mostra convergenti, con un angolo molto aperto, con il teleobiettivo restano praticamente parallele. A causa della correzione automatica effettuata dal nostro sistema naturale di visione, esse sembrano addirittura divergenti." E ancora: "Bisogna aggiungere che la quasi abolizione della prospettiva, mostrando le dimensioni degli oggetti nella loro vera scala, permette un certo gioco psicologico, con degli effetti abbastanza forti."<sup>4</sup> Di nuovo un autore menziona la visione naturale e quella fotografica, illustrando le correzioni automatiche operate dal cervello umano a un meccanismo del vedere fotografico che non sembra ritrarre la realtà che l'occhio può osservare.

---

avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica.." (pag. 6)

<sup>3</sup> Romeo Martinez scrive nella prefazione del catalogo della seconda Biennale Internazionale di Fotografia che "Gli scopi che, in materia di esposizione, ci si può prefiggere sono molti: la manifestazione veneziana intende mostrare, in sintesi, gli aspetti e le funzioni della fotografia contemporanea, adottando una formula che escluda ogni competizione, lasciando questo compito alle migliaia di mostre legate o meno a dei concorsi, che riempiono il calendario fotografico mondiale. Così pure, per ora, non intende interferire nel campo dei dilettanti.", Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1959.

<sup>4</sup> Frank Horvat, *Le monde du teleobjectif*, in "Camera", 36. Anno, n.1, gennaio 1957, pag. 21.

Conclude mettendo in evidenza un aspetto molto importante: "Tutte queste osservazioni, non le ho fatte, ovviamente, in un primo momento. I miei primi dieci rullini non contenevano altro che la sorpresa e il piacere di una nuova forma di visione, di un nuovo dispositivo tecnico. Ero meravigliato da ciò che vedevo, scattavo, e mi trovavo generalmente abbastanza deluso dal risultato: infatti erano le foto fatte dal teleobiettivo che ottenevo, e non le mie! E' stato solo con il tempo e i rullini buttati che ho imparato a utilizzare i mezzi di deformazione del teleobiettivo come un mezzo di espressione."

Questa sensazione di fronte alle possibilità della macchina fotografica sarà codificata molto efficacemente da Vilém Flusser alcuni anni più tardi.<sup>5</sup> Il mezzo di espressione, infatti, deve essere completamente dominato perché possa emergere il linguaggio dell'autore: in caso contrario, si afferma il programma della macchina, e con esso, del sistema che l'ha prodotta.

Lo svedese Rolf Winquist, che parteciperà anche alla Biennale di Venezia, pubblica in questo numero dei ritratti femminili.

La copertina di febbraio è una fotografia di Brian Brake scattata in Nigeria a dei capi tribù in abiti cerimoniali. Romeo Martinez gli dedica un articolo nel quale plaude al suo talento senza riserve.<sup>6</sup> Questo autore neozelandese dalle belle qualità umane,

---

<sup>5</sup> Flusser, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Agorà Editrice, Torino, 1987. Pag.47: "Ridotta al suo nucleo, l'intenzione del fotografo è di codificare il suo concetto del mondo, volgendo questi concetti in immagini. Poi, usare la macchina fotografica a questo scopo. Terzo, mostrare le immagini così prodotte agli altri, affinché divengano modelli di esperienza, conoscenza, valori e azione degli altri. Quarto, preservare quei modelli il più a lungo possibile. In breve: l'intenzione del fotografo è di diventare immortale nella memoria degli altri, informando questa gente tramite il medium della fotografia. Dal punto di vista del fotografo, ciò che conta nella fotografia sono i suoi concetti (e l'immaginazione derivante da questi concetti); il programma della macchina fotografica è destinato a servire a questo fine. D'altra parte, ridotto al suo nucleo, il programma della macchina fotografica è questo: primo, è sua intenzione codificare le sue virtualità in immagini. Secondo, usare un fotografo per questo scopo - a meno che la macchina non sia completamente automatica, come i satelliti fotografici. Terzo, distribuire le immagini così prodotte in modo tale che la società possa funzionare da *feedback* per l'apparato stesso, permettendogli così di perfezionare progressivamente le sue funzioni. Quarto, produrre sempre fotografie migliori. In breve, il programma della macchina fotografica intende realizzare le sue virtualità e usare la società come *feedback* per un continuo perfezionamento dei programmi. Nel *background* del programma della macchina ci sono ulteriori programmi: quello dell'industria fotografica, quello industriale più ampio, quello socioeconomico, e così via. Attraverso questa completa gerarchia di programmi passa la tendenza preponderante a programmare il comportamento della società così da servire per il perfezionamento automatico dei programmi dei futuri apparati." Pag.48: "Confrontare l'intenzione del fotografo con il programma della macchina fotografica mette in evidenza dove i due convergono così come dove divergono. (...) Ogni singola fotografia mostra i risultati tanto della collaborazione che della lotta. Il compito della decifrazione, allora, è di mostrare come le collaborazioni e le lotte si mettano in relazione tra di loro." "[...] Allora, la domanda che la critica deve porre ad ogni fotografia è: fino a che punto il fotografo è riuscito a sottomettere il programma della macchina fotografica alle proprie intenzioni e con che metodi? E: fino a che punto è riuscita la macchina fotografica a far deviare le intenzioni del fotografo e con che metodi? Secondo tali criteri, le fotografie "migliori" sono quelle in cui il fotografo ha sopraffatto il programma della macchina fotografica per soddisfare le proprie mire, cioè quelle fotografie in cui l'apparato è stato assoggettato al disegno umano."

<sup>6</sup> Romeo Martinez, *Brian Brake*, in "Camera", 36. Anno, n.2, febbraio 1957, pag. 70. "C'est toujours une tâche agréable et aisée de présenter des aspects de l'oeuvre d'un photographe qui "monte", tant nous croyons qu'en photographie comme en toute autre activité de nature artistique, le talent finit par se faire reconnaître et la là même à se frayer la voie de la réussite. C'est dans cette perspective que nous voudrions placer la rapide carrière de Brian Brake. Et, avant toute chose, nous devons admettre que la progression de son talent dans le temps a anticipé les pronostiques les plus favorables et contredit les appréciations quelque

trasferitosi a Londra, passato dal cinema alla fotografia documentaria e al reportage, è in una fase di rapida ascesa nel suo lavoro. Molte testate europee e americane pubblicano le sue fotografie. E' diventato membro di Magnum, e come tale "può contare su un servizio di diffusione e retribuzione che lo mette al riparo dagli abusi dello sfruttamento ai quali sono soggetti un gran numero dei suoi colleghi." Ernst Scheidegger nel 1953 aveva già parlato di quest'agenzia e della particolarità di essere una cooperativa di fotografi. Ciò dà loro una situazione economica meno instabile e, come ha evidenziato Martinez, maggiori garanzie che il loro lavoro venga rispettato.

In questo stesso mese di febbraio, Martinez pubblica il regolamento della I Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, che si terrà dal 20 aprile al 19 maggio 1957. "Un'Esposizione Biennale Internazionale di Fotografia è stata istituita nell'ambito delle manifestazioni internazionali artistiche e culturali che si tengono periodicamente a Venezia. Il comitato di organizzazione che include, tra gli altri organismi interessati: l'Ufficio Comunale e l'Ente Provinciale del Turismo, La Rivista Internazionale della Fotografia e del Film "Camera" e il circolo fotografico "La Gondola", ha deciso di dedicare questa prima manifestazione alla Fotografia Europea. Pubblichiamo degli estratti degli articoli principali del regolamento, al fine di rispondere alle numerose domande di informazione che continuano ad arrivare.

Art.2 "...parteciperanno solo i fotografi *invitati* dal Comitato di organizzazione."

Art.3 "...la manifestazione ha un carattere esclusivamente artistico e culturale."

Art.4 "...a partire dal 24x30 tutti i formati saranno accettati."

Art.7 "...E' possibile che si proceda a degli acquisti delle fotografie a scopi non commerciali. Gli espositori interessati sono pregati di menzionare le loro condizioni

---

peu réservées dont les nôtres. Néo-Zélandais, résidant en Angleterre, Brian Brake est venu - "ou si l'on veut, revenu" - à la photographie par la voie du cinéma. Et comme tant d'autres de ses devanciers repassés à l'art de l'image fixe, seule la photo documentaire ou le reportage a suscité son intérêt. Rien de plus logique, croyons nous, pour des hommes dont la conscience visuelle a été plus ou moins conditionnée par le mouvement et le rythme inhérent à l'expression cinématographique. La photographie a ses écueils qu'un cinéaste tend généralement à sous-estimer. C'est à ce point de son évolution que nous avons revu des images de Brake. Et si nous avons été très agréablement surpris en constatant combien son "approche photographique" avait changé, nous étions bien loin d'imaginer les remarquables progrès qu'il aurait accompli en si peu de temps. En l'espace de quelques mois, nous retrouvions une oeuvre plus spontanée, plus directe, techniquement plus souple. Ses images avaient gagné en puissance expressive et en concision sur le plan de la forme. Parallèlement, d'importantes publications illustrées d'Europe et d'Amérique se mirent à diffuser sa production, et, ce qui a son importance, à la payer en conséquence. Car Brian Brake comme tout membre de Magnum peut compter sur un service de diffusion et de rétribution qui le met à l'abri des abus de l'exploitation à laquelle sont assujettis une multitude de ses confrères. Voici très sommairement exposée l'association de notre ami Brian avec cette photographie qui a fait d'un homme d'allure timide et d'aspect simple le reporter si exigeant avec lui-même que toute idée de réussite lui apparaît, à l'heure actuelle, prématurée. - A son tour de faire des réserves et d'être contredit par les faits."

di vendita in una lettera a parte. Il materiale inviato sarà rispedito a spese degli organizzatori entro i tre mesi successivi alla chiusura della Mostra.”<sup>7</sup>

Nel primo articolo si fa esplicitamente riferimento alle manifestazioni artistiche e culturali che già si svolgono a Venezia, dall’Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale, alla Mostra del Cinema, al Festival di Musica Contemporanea e del Teatro. L’elemento importante è che si tratta di una mostra a inviti, ciò marca una differenza fondamentale rispetto alla pratica salonistica amatoriale, caratterizzata dall’invio di materiali aperto a un ampio pubblico, le cui immagini vengono quindi selezionate da una commissione di giurati, lo stesso procedimento utilizzato anche da Edward Steichen per la mostra *The Family of Man*.

Una spiegazione molto interessante delle implicazioni che questa modalità comporta viene data da Romeo Martinez in una lettera inviata nel mese di maggio in Russia, a un membro del Comitato di Preparazione del VI Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti per la Pace e l’Amicizia, che si terrà a Mosca. Egli scrive: “Poiché mi autorizza a formulare dei suggerimenti, mi vedo obbligato a attirare la Sua attenzione sul pericolo di limitare le manifestazioni fotografiche al solo concorso. In effetti, la fotografia che ha come solo obiettivo dei fini artistici non costituisce che una parte ristretta del vasto campo d’azione aperto all’obbiettivo. (...) Inoltre, la mia esperienza di queste cose, mi fa temere che la competizione restringa pericolosamente il campo fotografico alle sole manifestazioni dello spirito “dilettantistico”. Aggiungo che per quanto riguarda i professionisti, coloro che accetterebbero di concorrere costituirebbero solo un’infima minoranza, e qui mi riferisco alla quantità, perché in termini di qualità, so, purtroppo, di cosa parlo.”<sup>8</sup>

Alla fine di questo numero una nota della Redazione annuncia che la Biennale della Fotografia e del Cinema di Parigi ha indetto un Concorso fotografico dal titolo *L’Europa vista dai Giovani*, alla giuria del quale è stato invitato anche Romeo Martinez. “Camera” spiega tuttavia che la commissione ha deciso di ridurre il numero dei premi da assegnare in ragione della qualità mediocre delle fotografie pervenute. Le fotografie dei vincitori sono esposte in questo mese di gennaio a

---

<sup>7</sup> Regolamento della I Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, in “Camera”, 36. Anno, n.2, febbraio 1957, pag. 69. Viene menzionato un ultimo articolo: Art.8 “...la Città di Venezia assegnerà un premio (un oggetto d’arte) a ciascuno dei partecipanti. Gli uffici comunali e provinciali del Turismo accorderanno delle facilitazioni per il soggiorno dei partecipanti per l’intera durata della manifestazione.”

<sup>8</sup> Lettera del 27 maggio 1957 di Romeo Martinez a Jacques Denis, membro del Comitato Preparatorio del VI Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti per la Pace e l’Amicizia, Mosca.



Parigi, alla *Société Française de Photographie*. Tra i vincitori figurano anche gli italiani Alfredo Camisa, Nino Migliori, Arnaldo Cremonini, Paolo Bocci, Piergiorgio Branzi e Italo Zannier. Il risultato di questo concorso è significativo anche in relazione alle considerazioni di Martinez sulle modalità di selezione degli autori in vista delle esposizioni e sul progressivo abbassamento della qualità della fotografia amatoriale, segnando una netta differenza rispetto alla generazione dei dilettanti molto colti, che aveva animato la fotografia fino ai primi anni Cinquanta.

A partire dal numero di marzo le edizioni in tedesco, inglese e francese escono separatamente.<sup>9</sup> La copertina cambia la sua impostazione, che verrà poi definitivamente adottata a partire dal mese di ottobre, introducendo una fascia bianca sul lato sinistro della pagina, che in questo numero riproduce una fotografia di William Klein.

"Camera" presenta 20 fotografie di Klein su New York. Il libro dell'autore newyorkese, realizzato nel 1954-55 dopo aver trascorso alcuni anni a Parigi, città nella quale si trasferisce poi definitivamente, non ha mai trovato un editore negli Stati Uniti ed è uscito in Francia per le Editions du Seuil nel 1956, facendogli vincere il Prix Nadar. Romeo Martinez scrive un articolo nel quale fa riferimento a questa pubblicazione.<sup>10</sup>

Nella sistematica indagine dell'opera delle nuove generazioni intrapresa da Martinez su "Camera", Klein è un rappresentante della giovane fotografia americana. Egli mette in evidenza innanzitutto la straordinaria versatilità di questo autore, che

---

<sup>9</sup> Si segnala che, per questa ricerca, il riferimento utilizzato d'ora in avanti è l'edizione francese di "Camera".  
<sup>10</sup> Romeo Martinez, *William Klein*, in "Camera", 36. Anno, n.3, marzo 1957, pag. 95. "La publication du premier ouvrage si controverso de William Klein, "New-York", nous fournit l'occasion de présenter quelques aspects de l'oeuvre de ce photographe de la nouvelle génération américaine. Je ne sais si dans ses activités antérieures de peintre et de graphiste Klein a pu déployer ses qualités de polyvalence, mais le fait est qu'en photographie, il a réalisé la remarquable gageure d'exceller dans les genres aussi divers que les compositions non figuratives – pour des utilisations d'ordre graphique et décoratif – l'illustration de mode, la photo publicitaire et le document humain. Il est des esprits pour lesquels fixité de conception et de techniques est synonyme de style. Tel n'est point le principe de notre homme, car ses dispositions d'esprit et sa formation intellectuelle sont plus portées à rechercher le renouvellement de son outillage d'idées et, partant, de ses moyens d'expression, plutôt que de se bercer de certitudes sagement étouffantes. Aussi, si la commune table des valeurs applicable en photographie, notamment sur le plan formel, peut se prêter à l'analyse critique de tel ou tel autre genre de production de notre auteur, elle ne suffirait en aucun cas pour nous aider à atteindre l'auteur à travers ses oeuvres ni à les rattacher à lui. Ceci dit pour contester en partie les jugements d'une critique peu habituée à abandonner le mol oreiller des vérités de principe et encore moins ouverte aux tentatives qui bousculent ses habitudes. Pour en revenir à la vision de Klein et particulièrement aux images qui se rattachent à sa ville natale, il est évident que l'art de l'objectif est ici décisivement soumis à des fortes exigences subjectives. De ce fait, le contact intime de l'homme avec la réalité qui l'environne, son rapport avec le sujet est à rattacher à un contexte psychologique qui ressemble fort à un besoin de liberation, avec tout son contenu de paroxysme et de vehemence. Cette perspective sur la conception de l'oeuvre nous éclaire sur sa formation et nous renseigne sur les conventions esthétiques et les norms techniques de sa realisation. Et, sur ces deux derniers points, nous admettons volontiers que des reserves puissant être formulées. Nous référant particulièrement au livre de William Klein et pour discutabile qu'il apparaisse, on peut avancer qu'un retiendra certains de ses résultats, car, nous inspirant de la pensée de Hegel, nous croyons que: "La plus petite invention surpasse tous les chefs-d'oeuvre d'imitation." Remplaçons en ce cas particulier le mot "invention" par celui de "vision" et tout sera dit. "

abbina esperienze di grafica alla pittura per elaborare un linguaggio molto personale, che trova la sua forma di espressione in generi molto diversi, dalle composizioni non figurative per la grafica e la decorazione, alla fotografia di moda, alla pubblicità, fino al documento umano. Se per alcuni autori lo stile si esprime attraverso un linguaggio fisso, che si riproduce nel tempo, per Klein vale esattamente l'opposto, è una ricerca continua di nuova espressività. Martinez sottolinea inoltre come per questo autore l'arte dell'obiettivo sia piegata a forti esigenze soggettive e continua aggiungendo che "il contatto intimo dell'uomo con la realtà che lo circonda, il suo rapporto con il soggetto è da ricondurre a un contesto psicologico che assomiglia fortemente a un bisogno di liberazione, con tutta la sua portata di parossismo e veemenza."

Martinez apprezza soprattutto la forza innovativa del libro fotografico di William Klein, intitolato *Life is good and good for you in New York: Trance Witness Revels*, per il suo contributo all'evoluzione del linguaggio della fotografia. Tra le immagini pubblicate su "Camera" compare anche una copertina che l'autore ha realizzato per la rivista italiana "Domus".<sup>11</sup>

La Redazione introduce con una nota una nuova rubrica della rivista, che vuole trattare i problemi legati alla fotografia e all'immagine in senso più generale.<sup>12</sup> Alcuni scritti teorici apparsi su "Camera" negli ultimi anni hanno aperto degli interrogativi, che Martinez intende sviluppare e approfondire. Il primo autore presentato è Vasco Ronchi, direttore dell'Istituto Nazionale di Ottica di Firenze.

Nella nota di presentazione si fa riferimento all'immagine, definendola come la rappresentazione materiale di oggetti e soggetti ottenuta attraverso dei mezzi ottici,

---

<sup>11</sup> Nel 1959 William Klein pubblica un libro fotografico per le Editions du Seuil a Parigi, intitolato *Rome*, che esce contemporaneamente in Italia da Feltrinelli: i testi sono di Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini ed Ennio Flaiano.

<sup>12</sup> N.d.l.R., in "Camera", 36. Anno, n.3, marzo 1957, pag. 122. "Le présent écrit du Prof. Dr. Vasco Ronchi installe notre nouvelle rubrique permanente essentiellement destinée à aborder les problèmes majeurs liés à la photographie. Et d'abord ceux qui concernent la nature de l'image; celle-ci entendue – selon la définition proposée lors des Rencontres Internationales d'Etudes du Rôle de l'Image dans la civilisation contemporaine – comme représentation matérielle d'objets et de sujets obtenue à l'aide de moyens optiques, chimiques, électroniques et autres. C'est dire que l'enchaînement des travaux sur les rapports de l'image avec les objets, l'application des moyens matériels et scientifiques pour sa réalisation ainsi que la description objective de ses effets sociologiques, traiteront aussi bien des questions d'ordre physiologique, psychologique, physique, chimie et de technique que d'esthétique et de sociologie. Nul n'était plus qualifié pour ouvrir ce vaste débat et pour frayer la voie aux études successives que l'éminent Directeur de l'Institut national d'Optique de Florence dont l'oeuvre scientifique et philosophique est réputée dans le monde entier. L'entrée en matière par son introduction sur l'optique répond en premier lieu à décrire, ce qui est fondamental, le processus de la vision. Et en second lieu, ce qui est aussi important, à nous prouver combien sont illusoire les théories pédagogiques en vigueur qui ont transformé l'optique en une science essentiellement physique. Nous espérons que nos lecteurs contribueront efficacement à l'élargissement de la rubrique. Leurs interventions feront l'objet d'une Tribune parallèle dans laquelle toutes les opinions pourront librement s'exprimer."

chimici, elettronici e si specifica che le riflessioni su questo argomento terranno conto della prospettiva fisiologica, psicologica, fisica, chimica, estetica e sociologica. L'approccio che si propone la Redazione è molto ampio e testimonia la maturata consapevolezza della straordinaria complessità e ricchezza della fotografia. E' fondamentale dunque che la nuova rubrica inizi dall'analisi stessa del processo della visione. La Redazione si propone inoltre di dare l'avvio a una rubrica parallela, nella quale i lettori potranno esprimere le proprie opinioni sugli argomenti trattati.

Vasco Ronchi, allievo insieme a Enrico Fermi di Luigi Puccianti all'Università di Pisa, dirige l'Istituto Nazionale di Ottica di Firenze. È l'autore di numerosi libri sull'ottica e la luce: fanno parte della biblioteca di Martinez *Storia della luce*, pubblicato nel 1939 e *L'ottica, scienza della visione* nel 1955.<sup>13</sup> Dal 1956 è presidente dell'*Union Internationale d'Histoire et Philosophie des Sciences* dell'UNESCO. Ronchi esordisce con una sintesi storica dell'ottica classica e mette in evidenza che nel corso del tempo, si sono progressivamente trascurati molti elementi delle teorie storiche, ad esempio quella kepleriana, al punto che oggi le immagini sono considerate delle entità fisiche dall'esistenza propria, estranee ai condizionamenti fisiologici e psicologici dell'osservatore. Egli è dell'avviso che l'ottica debba essere affrontata nuovamente partendo da presupposti diversi, perché ciò che definisce "ottica classica", si è rivelata essere una disciplina parziale e provvisoria, le cui convinzioni sono addirittura contrarie ai risultati degli esperimenti effettuati.<sup>14</sup>

La sua digressione parte dal XVII secolo, quando Keplero, traendo spunto da alcune idee fondamentali dell'abate Francesco Mauriloco di Messina, espose la teoria del funzionamento dell'occhio: "ogni corpo materiale deve essere considerato come un insieme di punti che emettono ciascuno dei raggi rettilinei in tutte le direzioni. Supponiamo che un occhio sia rivolto a un corpo materiale e consideriamo l'insieme dei raggi emessi da ogni punto del corpo separatamente; di questo insieme, solo un piccolo cono entra nella pupilla, precisamente il cono che ha per base la pupilla e per sommità il punto considerato."<sup>15</sup> Continuando, spiega che: "Il sistema ottico dell'occhio (cornea, cristallino, umor vitreo) trasforma questo piccolo cono in un altro

---

<sup>13</sup> Vasco Ronchi, *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna, 1939; Vasco Ronchi, *L'ottica, scienza della visione*, Zanichelli, Bologna, 1955.

<sup>14</sup> Vasco Ronchi, *Nécessites de renouvellement de l'optique*, in "Camera", 36.anno, n.3, marzo 1957, pag. 122.

<sup>15</sup> Idem, pag. 123.

che ha per base la pupilla ma per sommità un punto della retina. In questo punto, la retina riceve la stimolazione di una parte dei raggi emessi dal punto considerato”, ciò che oggi viene denominata “immagine retinica”. La stimolazione della retina provoca degli impulsi nervosi che si propagano lungo le fibre del nervo ottico, fino a raggiungere il cervello e si parla allora di “rappresentazione” mentale.

“Essa consiste nel fatto che lo spirito si rappresenta l’immagine retinica sotto forma di una figura luminosa e colorata e localizza questa figura all’esterno dell’occhio, davanti a sé, nel posto in cui *crede* si trovi l’oggetto materiale. Alla fine di questo processo, quando l’osservatore ha situato, nel posto in cui si trova l’oggetto, l’immagine apparente creata per lui, dice di *vedere l’oggetto*.”<sup>16</sup>

L’occhio riesce a stabilire anche la distanza dell’oggetto, perché esso è in grado di percepire l’ampiezza angolare del cono dei raggi che arrivano alla pupilla, di cui l’oggetto è la sommità. E’ questa la regola del triangolo distanziometrico di Keplero, che ha anche permesso di spiegare la natura delle figure viste attraverso uno specchio piano.

“E’ stato il primo a far notare che lo spirito ricostruisce le immagini a partire dai raggi che arrivano *agli occhi*: in maniera tale che se questi raggi provengono direttamente dagli oggetti materiali che si propagano in linea retta, l’immagine apparente si trova localizzata dallo spirito nel luogo stesso in cui l’oggetto è situato; ma se i raggi sono deviati durante il percorso, come quando incontrano uno specchio piano, l’immagine apparente localizzata a partire dai segmenti che arrivano agli occhi non può coincidere con l’oggetto: e la si chiama allora *immagine*.”<sup>17</sup>

In epoca positivista tuttavia, le teorie di Keplero hanno subito un ridimensionamento, che ha messo in ombra, nella riflessione sull’ottica, l’elemento fisio-psicologico dell’osservatore nel meccanismo della visione e ha portato alla definizione attuale di immagine, quale entità fisica avente esistenza propria indipendentemente da qualsiasi ingerenza fisiologica o psicologica dell’osservatore.<sup>18</sup>

Questo modo di pensare è stato rafforzato dall’impiego dei mezzi fotografici per la rivelazione dell’immagine, che si crede confermino il carattere fisico dell’immagine,

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Id., pagg. 123-124.

<sup>18</sup> Id., pag. 124: “Si è arrivati così a dire che, “dal momento che un occhio vede un oggetto o un’immagine alla sommità del cono dei raggi che arrivano alla pupilla, è superfluo ripetere che ciò è dovuto a un certo meccanismo fisiologico e psicologico; per sapere dunque ciò che vede questo occhio (o qualsiasi altro occhio), è sufficiente ricostruire i luoghi della sommità dei coni dei raggi; questi luoghi sono degli oggetti, se la visione è diretta, o delle immagini, se la visione si effettua con l’intermediario di un sistema ottico.”

indipendentemente dalle anomalie psico-fisiologiche dell'osservatore. Ma la fotografia ha dimostrato dei risultati variabili: "Se la fotografia fosse stata un procedimento totalmente oggettivo, capace di rivelare un'entità fisica che ha un'esistenza propria, indipendente dall'osservatore, il risultato avrebbe dovuto essere sempre identico."

Una conclusione analoga, sebbene partendo da un punto di vista diverso, si può trovare nelle parole di Willy Ronis nel dicembre 1954, quando, facendo riferimento alla propria esperienza di fotografo, parla di una visione fotografica che non corrisponde alla visione naturale. Proprio il fatto che queste due visioni non siano sovrapponibili è la prova che la teoria ottica si basa su dei dati teorici che non hanno tenuto conto del ruolo del cervello umano nel meccanismo della visione.

In conclusione a questo numero la Redazione inserisce una pubblicità della rivista, nella quale "Camera" offre una definizione di sé, alla luce del peso che in questi anni di attività è venuta assumendo a livello internazionale.

Nel riquadro pubblicitario si legge:

"Camera, la rivista mensile internazionale d'arte e cultura fotografica:

- informa: "Camera" tratta tutti gli ambiti della fotografie e le sue applicazioni in rapporto all'evoluzione contemporanea.
- istruisce: Le realizzazioni le più diverse vi sono confrontate sul piano delle idee e dei fatti, dell'estetica e della pratica
- mostra e documenta: in una forma ineguagliata nella stampa e nella presentazione

"Camera" si colloca nella stampa specializzata come la rivista indispensabile a tutti gli organismi e a tutte le persone interessate ai molteplici aspetti della fotografia, sia da un punto di vista della creazione che dei mezzi tecnici, dell'applicazione e dei suoi utilizzi."<sup>19</sup>

Il numero di aprile si apre con una fotografia di Robert Doisneau in copertina, che anticipa le 40 immagini riprodotte all'interno della rivista. Il testo di presentazione è redatto da Jacques Prevert. Questa forte impronta visiva bilancia la densità del discorso teorico di Vasco Ronchi, che firma la seconda parte dell'articolo intitolato *Necessità di rinnovamento dell'ottica*. È molto interessante che in una rivista di

---

<sup>19</sup> Inserzione pubblicitaria in "Camera", 38. Anno, n.2, febbraio 1959, pag. 50.

immagini, Martinez decida di inserire uno studio impegnativo, sul piano del contenuto e della forma, si tratta infatti di articoli densi, accompagnati da poche illustrazioni: ritiene dunque che il pubblico di "Camera" sia sufficientemente maturo, o a questo in qualche misura tende, per rivedere certi concetti legati all'immagine, nel tentativo di ancorare la fotografia a una "scienza della visione" con basi nuove.

Ronchi dunque riprende la riflessione, raccontando dettagliatamente le sperimentazioni condotte, che lo hanno portato infine a mettere in discussione la regola del triangolo distanziometrico di Keplero, poiché, a una verifica sistematica, non forniva dei dati attendibili e riscontrabili con continuità scientifica, e a ipotizzare invece che la localizzazione degli oggetti davanti agli occhi avvenga attraverso tutti i mezzi che lo spirito possiede oltre a quelli ottici, vale a dire quelli acustici, tattili e muscolari.<sup>20</sup>

"Per concludere, l'ottica classica è una scienza matematica, basata sulla regola del triangolo distanziometrico. Essa studia le *immagini aeree*<sup>21</sup>, che sono delle entità ipotetiche, impossibili da ottenere attraverso dei metodi di rivelazione sperimentali. Il fatto che l'ottica classica sia una scienza fisica costituisce un concetto erroneo generalmente diffuso. Questo concetto è inesatto non solo perché l'ottica classica è essenzialmente matematica, ma ancora perché non è possibile concepire un'ottica, un'ottica vera, che possa definirsi fisica. Infatti, per ottica, si deve intendere prima di tutto la "scienza della visione"; benché questa scienza comprenda una parte fisica per quanto concerne l'agente esterno, essa comprende anche necessariamente una parte fisiologica, per quanto riguarda l'organo sensibile rivelatore, e una parte psicologica, per ciò che ha a che vedere con la rappresentazione finale di tutto il processo."<sup>22</sup>

In un trafiletto al termine dell'articolo di Ronchi, la Redazione precisa alcuni aspetti in vista della Biennale Internazionale di Venezia, specificando, soprattutto alle case editrici, che saranno esposti esclusivamente i cataloghi dei fotografi presenti in mostra.

---

<sup>20</sup> Vasco Ronchi, *Nécessité du renouvellement de l'optique II*, in "Camera", 36. Anno, n.4, aprile 1957, pag. 159.

<sup>21</sup> Vasco Ronchi arriva tuttavia alla constatazione che "...nessuno potrebbe mai sapere com'è un'immagine aerea, perché per dire come essa è, è necessario rivelarla, e ciò che si ottiene per rivelazione dipende sempre dal modo di rivelazione. Da qui la conclusione evidente: la natura dell'immagine aerea è assolutamente matematica e non fisica; vale a dire ipotetica e non sperimentale". Idem, pag. 158.

<sup>22</sup> Idem, pag. 160.

Il mese di maggio è dedicato interamente alla Prima Esposizione Internazionale Biennale di Fotografia di Venezia.

L'articolo firmato da Martinez su "Camera" è dedicato a *La fotografia europea*: "La creazione a Venezia di una Biennale fotografica, alla quale la nostra rivista è strettamente associata, rappresenta, per il mondo della fotografia, un avvenimento di primaria importanza. E' noto di quale prestigio godano le manifestazioni artistiche che si svolgono a Venezia. La fotografia doveva conquistare a sua volta, nella città dei Dogi, il posto che merita oggi il suo valore di arte plastica. Ora è cosa fatta. La fotografia non solo ha acquistato il diritto di cittadinanza, ma si iscrive ormai, accanto alla pittura, alla scultura, alla musica e al cinema, nel calendario regolare di queste manifestazioni veneziane che mettono a confronto, nei rispettivi ambiti, le migliori realizzazioni internazionali. Dare una Biennale alla Fotografia, è darle il potere di esprimersi nella sua molteplicità, attraverso la diversità dei mezzi tecnici e delle sensibilità, permettere allo spettatore di abbracciare con un solo sguardo il vasto panorama della fotografia moderna, fare di Venezia finalmente l'appuntamento mondiale dell'opera fotografica con il suo pubblico. La prima Biennale fotografica si tiene, dal 20 aprile al 19 maggio 1957 presso la Sala Napoleonica del vecchio Palazzo Reale, e una parte a Ca' Giustinian. L'obiettivo di questa prima esposizione è di mostrare a un pubblico il più vasto possibile che l'immagine fotografica non è solo un'operazione meccanica, ma anzi è il risultato di un'arte molto sottile; permettergli di apprezzare la diversità dell'interpretazione espressiva dei più grandi fotografi europei; presentargli gli aspetti più rappresentativi del reportage fotografico. Per questo motivo la partecipazione collettiva dei membri di Magnum. Una preoccupazione analoga ha indotto a riunire le prove migliori degli specialisti della rivista "Vogue", quelle che, nel loro ambito, sono le illustrazioni più straordinarie della tecnica e dell'estetica della fotografia di moda. Non v'è alcun dubbio che i visitatori che affluiranno a Venezia, in primavera, da tutti i paesi del mondo, considereranno questa esposizione come un sommario eloquente dei generi e delle tendenze più recenti della fotografia. Per restituire il loro pieno valore alle immagini presentate, l'allestimento si è ispirato sia all'idea che la fotografia costituisce un'opera d'arte in sé, sia all'interesse di disporre alcune immagini in sequenza. Ciò con il solo scopo di facilitare la lettura e, collocandole nel loro contesto reale, di

rivelare al tempo stesso il carattere estetico. Le condizioni di un contatto immediato tra l'opera e lo spettatore si rivelano così facilitate, si può instaurare un clima favorevole al dialogo. Attraverso questa prima manifestazione, la Fotografia si integra finalmente nel quadro delle manifestazioni d'Arte. Popolare nella sua forma e universale nel suo linguaggio, la giovane Arte della Fotografia ha trovato a Venezia il suo luogo espositivo più appropriato e anche il più suggestivo."<sup>23</sup>

La prima Mostra Internazionale Biennale di Fotografia è inaugurata nell'aprile del 1957 presso la Sala Napoleonica del Museo Correr e a Ca' Giustinian con il supporto dell'Ufficio Comunale del Turismo. Sarebbe interessante indagare il ruolo che le amministrazioni turistiche hanno avuto nella committenza e nella diffusione della fotografia nel Dopoguerra.<sup>24</sup>

Le mostre sono realizzate in collaborazione con la rivista "Camera" e il contributo operativo importante del Circolo Fotografico La Gondola. All'allestimento di questa prima Biennale partecipa anche il Centro per la Cultura nella Fotografia creato da Luigi Crocenzi nelle Marche nel 1954.<sup>25</sup>

La mostra sulla fotografia europea ospita i fotografi tedeschi Erich Angenendt, Hein Engelskirchen, Fritz Fenzl, Heinz Hajek-Halke, Willi Moegle, Albert Renger-Patzsch, Toni Schneiders, Otto Steinert, Liselotte Strelow e Reinhart Wolf. Per la Francia Martinez ha invitato Edouard Boubat, Brassai, Robert Doisneau, Izis, Sem Presser, Willy Ronis, Jean-Pierre Sudre e André Thévenet. L'Inghilterra è rappresentata da Erich Auerbach, Angus McBean, Bill Brandt, Cayet, Bert Hardy, John Sadovy e Vanercam, l'Italia da Mario De Biasi, Frank Horvat, Paolo Monti, Fulvio Roiter, Federico Vender, l'Olanda da Eva Besnyo, Carel Blazer, Martien Coppens, Paul Huf e Cas Oorhuys. Per la Svizzera sono presenti Kurt Blum, Engesser, Philip Giegel, Gotthard Schuh, Emil Schulthess, Jacob Tuggener, Leonard Von Matt, Michael Wolgesinger. Per la Svezia sono infine presenti Sven Didrik Bellander, Hans Hammarskjold, Rune Hassner, Georg Oddner, Lennart Olson e Rolf Winquist.

---

<sup>23</sup> Romeo Martinez, *I. Exposition Internationale Biennale de la Photographie, Venise. La Photographie Européenne*, in "Camera", 36. Anno, n.5, maggio 1957, pag. 187.

<sup>24</sup> In un'intervista radiofonica trasmessa dall'emittente France Culture, nel programma di Arnault Laporte, *Tout arrive!*, dopo la sua scomparsa nel 2009, Willy Ronis ha fatto riferimento ai primi lavori fotografici sul paesaggio francese, che gli erano stati acquistati dalle amministrazioni turistiche.

<sup>25</sup> Si veda a questo proposito il volume curato da Italo Zannier, *Luigi Crocenzi: cultura della fotografia*, CRAF, Spilimbergo, 1996. Una parte della corrispondenza di Luigi Crocenzi è custodita presso l'archivio del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia (CRAF) a Spilimbergo, alcune lettere sono disponibili online all'indirizzo: [http://www.craf-fvg.it/ita/content\\_box/cont\\_d.asp?CSez\\_ID=BIBL&Cont\\_ID=1186](http://www.craf-fvg.it/ita/content_box/cont_d.asp?CSez_ID=BIBL&Cont_ID=1186).



All'esposizione di "Vogue", che riunisce gli scatti dei fotografi di "Vogue" Francia, America e Inghilterra, sono presenti Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld, Jacques Boucher, Guy Bourdin, Henry Clarke, Clifford Coffin, Anthony Denney, Robert Doisneau, Sante Forlano, Horst P. Horst, William Klein, Frances McLaughlin, Norman Parkinson, Irving Penn, Karen Radiai, John Rawlings, Richard Ruthledge, Donald Silverstein e Sabine Weiss.

Tra i fotografi di Magnum viene dato un grande spazio agli autori deceduti svolgendo il loro lavoro, Werner Bischof, Robert Capa e David Seymour, sono esposte inoltre le immagini di W. Eugene Smith, Elliott Erwitt, Ernst Haas, Cornell Capa, e Kryn Taconis, Erich Hartmann, Jean Marquis, Erich Lessing, Marc Riboud, René Burri, Dennis Stock, Henri Cartier-Bresson, George Rodgers, Burton Glinn, Brian Brake, Eve Arnold e Inge Morath.

Come si può facilmente constatare, si tratta di un panorama fotografico straordinario, un'occasione unica e privilegiata per compiere un grande sforzo di aggiornamento di una cultura italiana che deve rinnovarsi rapidamente, per colmare la lacuna generata dall'isolamento politico e culturale dei vent'anni precedenti.

Paolo Monti, nell'introduzione del catalogo scrive: "Vorremmo che questa nostra Mostra fosse occasione, per la critica italiana, di un vasto studio sulla fotografia di reportage: essa ci porta una testimonianza della condizione umana nei più lontani paesi ed anche di quelli che noi crediamo di conoscere perché in essi viviamo. Queste immagini hanno il fascino delle cose vere, delle cose viste, vissute, patite. La realtà e la vita ci vengono incontro perentorie, ci chiedono la nostra partecipazione, il nostro amore o il nostro sdegno, sempre la nostra comprensione di uomini. Tale è la suggestione di queste immagini che subito dobbiamo difendere il nostro desiderio di verità ed opporre la critica al sentimento: una domanda ci tormenta: "Cosa ha potuto vedere il fotografo e cosa non ha potuto? Fin dove è imparziale la sua verità?" Il problema cessa di essere tecnico ed estetico per diventare morale, sociale e politico perché è, infine, un problema di libertà e qui ancora possiamo ricordare le parole di Goethe "Non dubito della verità, dubito solo della possibilità di

comunicarla"; a questo punto cessa la responsabilità del fotografo e incomincia quella dell'editore che si avvale della sua opera."<sup>26</sup>

Ritornano nelle parole di Monti delle tematiche già affrontate sulle pagine di "Camera". Ancora una volta si celebra l'indipendenza della fotografia rivelando la responsabilità dietro ogni scatto e al suo utilizzo, tanto nelle pubblicazioni quanto nelle scelte dei curatori, che, non meno di un editore, hanno il potere di condizionare l'interpretazione delle immagini.

Monti si rivolge anche ai detrattori della fotografia, a coloro che in Italia lamentano l'avvento di una "fotocrazia" - una cultura dell'immagine degenerata ancora prima di essere riconosciuta come tale - ai quali sfugge "...l'originalità di questo mezzo espressivo che obbliga l'uomo a dialogare con la realtà esterna che mai può essere elusa; la fotografia infatti ci propone, in termini attuali e drammatici, l'eterno rapporto soggetto-oggetto come occasione d'arte o quanto meno di comunicazione."<sup>27</sup>

Alla luce di tutto questo, la profonda diversità della Biennale Internazionale di Fotografia rispetto all'esposizione curata da Steichen per il MoMA nel 1955 è assolutamente evidente: della fotografia a Venezia si esalta la possibilità autonoma di espressione nei contesti più diversi di applicazione, si concede al fotografo l'opportunità di esprimere il proprio pensiero attraverso la selezione di più immagini; nella mostra al MoMA *The Family of Man* la fotografia è utilizzata per dimostrare una concetto scelto dal curatore e i fotografi e il loro lavoro sono strumenti nelle sue mani.<sup>28</sup>

Conclusa la Biennale a Venezia, il 17 maggio Romeo Martinez riceve una lettera da Jacques Denis, esponente del Comitato Preparatorio del VI Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti per la Pace e l'Amicizia. Gli viene indirizzata, in qualità di membro del Consiglio di Direzione del Centro per la Cultura nella Fotografia, con sede a Parigi, al n.11, avenue La Motte-Piquet. Denis esprime gratitudine per la

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Paolo Monti, Catalogo della Prima Biennale Internazionale di Fotografia, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1957

<sup>28</sup> Roland Barthes commentò la mostra di Steichen in termini piuttosto negativi in *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957. Nel capitolo dedicato a *La Grande Famille des Hommes*, scrive: "La naissance, la mort? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique: l'échec de la photographie me paraît ici flagrant: redire la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes ».

considerazione rivolta alla manifestazione che avrà luogo a Mosca dal 28 luglio all'11 agosto del 1957.

Egli illustra a Martinez l'esito della prima riunione del Comitato, avvenuta a Mosca l'anno precedente, alla quale presero parte 126 delegati e osservatori di 59 paesi.

In questa lettera propone a Martinez di prendere parte, in qualità di membro della giuria, al concorso di fotografia artistica, e di esprimere qualche suggerimento sulla partecipazione di giovani artisti. Martinez risponde il 27 maggio confermando la propria presenza, insieme a quella del Centro per la Cultura nella Fotografia, e aggiunge: *"A ce sujet, je crois devoir ajouter que si les délais extrêmement courts ne me permettent pas de vous assurer une participation aussi large que je l'aurais souhaitée, du moins j'ai le ferme espoir de pouvoir vous aider à déployer une perspective des tendances actuelles en photographie qui mettrait en évidence son aspect culturel et social et montrerait l'importance de son développement artistique et technique. Toutefois, je n'entrevois cette Exposition qu'en marge du Concours proprement dit."* Martinez fa qui riferimento all'idea di proporre ad alcuni fotografi che hanno partecipato alla Prima Biennale di Venezia, di esporre in una mostra fuori concorso a Mosca. Suggerisce inoltre, come si è già menzionato all'inizio del capitolo, di evitare la modalità della selezione per concorso dei fotografi da esporre, preferendone una a invito, per garantire una maggiore qualità dei lavori in mostra. Martinez introduce qui un principio importante, al quale si è attenuto anche nell'organizzazione della Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia.

In una lettera del 29 maggio, Hermann Craeybeckx, direttore di "Photorama", lo aggiorna sulle possibilità di adesione al progetto moscovita di giovani fotografi dal Belgio e lo invita a contattare direttamente Martien Coppens per quanto concerne i fotografi olandesi.

Il 22 giugno, il capo del settore esposizioni del Festival Mondiale della Gioventù, Vladimir Zakhartchenko, risponde a Martinez con i dettagli dell'arrivo a Mosca, previsto il 23 luglio successivo, e il programma della manifestazione. Per l'esposizione fuori concorso Martinez avrà uno spazio di circa 30 metri quadrati, i materiali dovranno essere recapitati a "Martinez, Exposition de photographie hors concours, Secteur des Expositions, MOSCOU-400). Il responsabile russo auspica la partecipazione di giovani fotografi francesi.

Il club fotografico di Parigi 30x40, che già aveva partecipato alla mostra scambio a Venezia nel 1955, invia a Martinez 109 fotografie di 24 autori, suddivise tra fotografi con meno di 35 anni e tutti gli altri, affinché egli selezioni il numero necessario per l'esposizione di Mosca. All'inizio di luglio Martinez risponde a Zakhartchenko<sup>29</sup>: *"Après entente avec le Comité Préparatoire Italien de votre Festival il a été convenu que ce dernier centralisera à Rome et se chargera de vous faire parvenir dans les délais requis les envois des participants italiens au concours ainsi qu'une sélection de photos Hors Concours exposées lors de la I Biennale Photographique Internationale de Venise, qui a eu lieu en avril-mai dernier. Je compte également sur la participation individuelle d'une quarantaine de photographes amateurs scandinaves lesquels vous feront parvenir, si ce n'est déjà fait, leurs envois directement auprès de votre siège. En outre, j'ai actuellement chez moi les photos de 31 jeunes français et de 9 belges participant au concours, ainsi que les oeuvres de 6 français hors concours."*

Termina la lettera con delle indicazioni ulteriori relative alla mostra: *"Le titre qui lui conviendrait serait à mon avis Regards sur la photo européenne d'aujourd'hui ou bien Le langage photographique. En effet, la majorité des épreuves traitent des sujets humains en données de langage plus que comme thème de recherche ou d'études proprement esthétiques. Mais ces dernières formes d'interprétation photographiques ne seront pas absentes. Pour vous donner une idée des genres représentés, il y aura aussi bien des photos documentaires et de reportage que des portraits, des photos appliquées au commerce et à l'industrie que celles qui évoquent les "formes" pures. D'ailleurs, le choix définitif se fera sur les lieux en tenant compte de l'espace et des moyens dont nous disposerons pour la "mise en page"."*

Il 5 luglio 1957 Martien Coppens, al quale Martinez si era rivolto dietro suggerimento di Herman Craeybeckx, gli risponde rispetto alla possibilità di esporre le immagini di autori olandesi a Mosca. Coppens fa riferimento a una leggera resistenza dei suoi connazionali a causa dell'atteggiamento mostrato dalla Russia il novembre dell'anno precedente nei confronti dell'Ungheria, situazione che rendeva necessario il consenso di ogni singolo autore presente a Venezia per esporre a Mosca. Conferma

---

<sup>29</sup> Lettera di Romeo Martinez a Vladimir Zakhartchenko del 3 luglio 1957.

dunque che Besnyö, Blazer, Huf e Oorthyus parteciperanno con le fotografie di Venezia e che Coppens medesimo acconsentiva, evitando tuttavia di esporre la fotografia riprodotta nel catalogo della Biennale dal titolo *Horn-Blower*, per evitare ogni possibile fraintendimento.<sup>30</sup>

Pochi giorni dopo, l'8 luglio, Martinez riceve la conferma anche in merito alla partecipazione del Belgio. Marcel Permantier gli comunica che Antoine Dries, fotografo amatore di Anversa, e lui stesso, professionista, parteciperanno alla sezione *Hors Concours*, mentre al concorso prenderà parte Lou Embo di Anversa nella categoria riservata ai professionisti con meno di 35 anni. Anche Giorgio Giacobbi informa Martinez che le fotografie del circolo La Gondola di Venezia sono già state inviate a Roma, e che tutti i fotografi parteciperanno al Concorso, ad eccezione, forse di Toni del Tin.<sup>31</sup>

Nel mese di giugno "Camera" ha in copertina una fotografia di Paolo Monti. Martinez presenta al pubblico Franco Grignani, un celebre artista italiano dalla grande versatilità creativa, che aveva probabilmente incontrato a Milano all'epoca del Circolo Fotografico Milanese nei primi anni Trenta, del quale Grignani era membro.

Nella nota della redazione che lo introduce, si legge: "Architetto, pittore, disegnatore, decoratore, tipografo, fotografo, Franco Grignani è tra gli artisti grafici italiani più conosciuti. Grazie all'originalità di una visione che si integra naturalmente nelle prospettive moderne, questi artisti hanno profondamente influenzato l'industria e il commercio di oggi, nell'ambito delle arti applicate, hanno rinnovato felicemente lo spirito e le forme pubblicitarie. Grande esperto del gioco dell'annuncio, di questa messa in scena che è oggi l'impaginazione di un testo, di una rivista, di un libro illustrato, Grignani, grande utilizzatore e, si potrebbe dire, grande entusiasta della fotografia, ne domina sapientemente le risorse, in un registro in cui essa trova tutta la sua portata simbolica. Per questa ragione si può affermare che Grignani è al servizio della fotografia, almeno quanto la fotografia serve lui."

---

<sup>30</sup> Lettera di Martien Coppens a Romeo Martinez del 5 luglio 1957.

<sup>31</sup> Lettera di Giorgio Giacobbi a Romeo Martinez del 15 luglio 1957.

Martinez affronta l'argomento della fotografia pubblicitaria, ma lo fa attraverso uno dei protagonisti più interessanti della scena grafica italiana, che apre un universo formale molto ricco e complesso al tempo stesso.<sup>32</sup>

*"Il y a toujours une recherche esthétique et les impulsions émotionnelles de l'homme continuent à prévaloir sur la facilité des moyens techniques. Ceux-ci servent qu'à satisfaire sa faim de réalisme; leurs frontières s'élargissent continuellement, faisant appel à la force merveilleuse qu'est la forme. Magie de la luminosité et de la transparence, équilibre essentiel du clair-obscur; les oeillères des visions "quotidiennes" en viennent à être abandonnées pour des valeurs de signification plus absolue."<sup>33</sup>*

Nelle parole di Grignani è racchiusa la direzione astratta che sta prendendo la fotografia in questa fase: la spinta verso nuove forme è permessa dalle straordinarie possibilità di espressione della fotografia, che non avviene soltanto attraverso la veicolazione di un contenuto, rispondendo alla semplice "fame di realismo" menzionata dall'autore. E' l'arte grafica, molto legata all'industria pubblicitaria, ad averlo riscoperto per prima. Grignani fa risalire al Bauhaus, e, prima ancora, alle Avanguardie storiche, questa capacità di vedere ed utilizzare il lato meno esplicito della fotografia, ma molto potente. Scrive infatti:

*"Dans la publicité, dans l'art graphique, ce à quoi se borne notre sujet, la photo a une double valeur. D'une part, elle offre, en tant que base concrète d'une suggestion illustrée, l'expression et la représentation la plus immédiate de celle-ci; d'autre part, en attirant l'attention, elle établit avec celui qui la regarde un lien idéal d'une portée plus vaste. La photographie, en se plaçant à mi-chemin de la présence physique de l'objet représenté et de la personne qui la regarde, donne à ce rapport la dimension la plus appropriée au message publicitaire. Une photo parle par elle-même, exprime tout en un instant, comble le doute, réduit notre méfiance par sa clarté structurale; et cela, quel que soit l'état d'âme de la personne à laquelle elle s'adresse."*

La chiarezza strutturale interna alla fotografia è eloquente quanto il contenuto rappresentato. Si è in presenza di una significativa presa di coscienza delle specificità della fotografia - operazione, questa, che ha radici lontane - ma in questo

---

<sup>32</sup> Si veda a questo proposito il volume di Giuliana Scime, a cura di, *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, Mazzotta, Milano, 1993.

<sup>33</sup> Franco Grignani, *Photographie et Graphique*, in "Camera", 36. Anno, n.6, giugno 1957, pag. 243.

caso le sue specificità vengono acquisite e utilizzate dalla grafica e soprattutto dall'industria pubblicitaria; si tratterà di stabilire, ma non è questa la sede, se a vantaggio o a danno del pubblico.<sup>34</sup>

Risulta quindi estremamente importante il lavoro che sta compiendo Martinez di educazione dei lettori all'immagine fotografica e alle sue potenzialità.

Grignani continua dicendo infatti che *"...Une annonce publicitaire photographique dans son économie spatiale, agite encore tout un monde mystérieux de rapports numériques. Ainsi, avec l'agrandissement nous donnons une propoportion à un concept, ou bien nous l'enlevons, nous exposant à parler illogiquement, dans la mesure où nous nous écartons de certaines limites. Au reste, l'efficacité des valeurs expressives n'est que marginalement dans la manière dont la photographie est utilisée, ou au lieu où elle est placée, mais plutôt réside dans ce que l'image dit par elle-même, dans son langage vif et troublant. De la sorte, on crée dans l'inconscient les réflexes de rappel que l'image suggère aux mille regards qu'elle sollicite."*<sup>35</sup>

Enunciate alcune caratteristiche dello stile fotografico nella pubblicità e nell'arte grafica, Grignani conclude con un'annotazione che ribadisce, legittimandola, la direzione astratta. *"Qui accusera jamais d'artifice une photo dont l'élaboration artistique a estompé la présence originelle de l'homme ou des choses et de ne les laisser vivre que dans les formes fascinantes de la "photographie pure"? Personne, si l'émotion suscitée par cette image sait être plus immédiate et essentielle que celle offerte par la réalité physique."*<sup>36</sup>

In considerazione della grande importanza accordata da Martinez alla stampa tipografica, appaiono su "Camera" numerosi articoli dedicati a questo argomento, delle vere e proprie guide ai moderni procedimenti di stampa, di frequente corredati da provini per illustrare la diversità delle tecniche disponibili. L'intervento di Franco Grignani rende la digressione inserita in questo numero particolarmente opportuna per mostrare al pubblico le numerose traduzioni possibili della fotografia.<sup>37</sup>

Vengono pubblicate anche 5 immagini del fotografo americano Larry Colwell. Da questo mese di giugno 1957, si unisce alla redazione Lew Parrella, redattore

---

<sup>34</sup> Sul concetto di "credibilità" della fotografia, si veda David Levi Strass, *Politica della Fotografia*, Postmedia, Milano, 2007, pagg. 77-83.

<sup>35</sup> Franco Grignani, cit., pag. 244.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Emile Pfefferli, *Les procédés modernes d'impression*, in "Camera", 36. Anno, n.6, giugno 1957, pag. 273.

aggiunto per gli Stati Uniti, con base a New York: il ruolo della città è via via più importante, tanto da giustificare una figura stabile tra i collaboratori di "Camera". Ritorna a emergere l'importanza del fattore logistico e Parigi non è più il centro della fotografia mondiale.

Il mese di luglio ha in copertina una fotografia dello svedese Georg Oddner, che ha esposto anche alla Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia.

Romeo Martinez firma un lungo testo dedicato a questo autore e lo fa con un'interessante citazione cinematografica: parla infatti dell'immagine del fotografo veicolata dal cinema.<sup>38</sup>

I film in questione, usciti nel 1957, sono *Funny Face* e *Sait-on jamais*, nei quali si parla rispettivamente di un fotografo di moda e di un reporter. Richard Avedon, che ha contribuito alla produzione, è il modello per il personaggio di Fred Astaire; Roger Vadim firma e dirige invece un film il cui protagonista è un fotoreporter a Venezia. In

---

<sup>38</sup> Romeo Martinez, *Georg Oddner*, in "Camera", 36. Anno, n.7 luglio 1957, pagg. 291-292. "Coup sur coup, deux films viennent d'élever le personnage du photographe au rang des héros de l'écran. Ces coups de chapeau donnés au photographe de mode dans "Baby Face" et au reporter dans "Sait-on jamais" ne sont pas fait pour nous déplaire. Et il faut en savoir gré à Richard Avedon et à Roger Vadim – l'un photographe chevronné de *Harper's Bazaar* et l'autre ancien reporter de *Paris-Match* passé à la mise en scène – d'avoir mis en valeur, bien que sous le couvert du romanesque, quelques aspects positifs d'un métier qui, en Europe du moins, est encore loin de bénéficier de la considération que la société concède par ailleurs à d'autres professionne beaucoup plus prosaïques. Photographe de mode, de publicité et de reportage, voilà l'éventail des activités de notre auteur du mois, le Suédois Georg Oddner. Lorsqu'en 1950, à l'âge de 27 ans, ce citoyen de Stockholm se rendit en Amérique accomplir un stage chez Richard Avedon, ses connaissances en photographie étaient celles d'un amateur doué certes, mais enfin de quelqu'un qui ne l'avait découverte que depuis deux ans. Il faut pourtant croire que les épreuves du néophyte éveillaient quelque intérêt puisque le directeur artistique d'une agence de publicité – le même qui devait le conseiller par la suite de faire carrière – lui en fit publier dans divers magazines. Mais notre homme n'attribua qu'une importance relative à ce fait, il était tout à ses occupations de musicien. Ici il faut ouvrir une parenthèse et remonter de quelques années. Au temps où le jeune fils du professeur Oddner terminait ses classes sans avoir pu obtenir de diplôme, et débutait dans la vie. Premiers emplois de bureau, premières déceptions. Il croit trouver sa voie dans le dessin publicitaire, on l'occupe à des besognes qui ne stimulent aucunement ses facultés. Bref, une suite de tentatives négatives. Dans toute cette phase d'instabilité, une seule constante – une seule compréhension, pourrait-on dire – son inclination pour la musique. Pourquoi ne pas faire un métier de son violon d'Ingres? C'est ainsi que nous retrouvons Georg Oddner dans un orchestre de jeunes, jouant une musique jeune pous des jeunes: la musique de jazz. Puis vint la photographie, et il n'a pas fallu attendre bien longtemps avant que notre musicien ait réalisé qu'il venait de découvrir ce qu'il avait recherché en vain jusqu'alors: une activité qui allait de concert avec les exigences de son esprit. En d'autres mots, un métier lié à son moyen d'expression. Et le jazz retourna à son rôle de Violon d'Ingres. Chose curieuse que ce transfert de la subjectivité musicale du jazz – dont rien de ce qui est essentiel ne peut se fixer sur le papier et l'instrumentiste voué à un continuel effort d'imagination – à cette autre forme d'expression, où la subjectivité remplit une part déterminante, qui, elle, n'est essentiellement trasmise que par le papier! Pour revenir à Oddner, nous le retrouvons au retour de son apprentissage américain à la tête de son propre studio. Travaillant en étroite liaison avec une agence de publicité, la AB Svenska Telegrambyran dont le directeur artistique avait guidé ses premiers pas dans la profession, il dédie le plus clair de son temps à la photo de mode et à la photo commerciale. Ce dernier terme englobant la photo publicitaire dans tous ses aspects, car il est évident que les différentes formes d'utilisation posent des problèmes aussi différents. On affirme généralement à propos de la photo de mode, et cela est aussi valable si l'on entend également par là une image fondée sur un complexe d'éléments esthétiques et techniques destinés à éveiller des forces d'impact psychologique et affectif. Sur ce plan l'influence de Avedon sur son disciple est très réelle. En fait, Irving Penn et Avedon ont le mérite d'avoir décorseté la photo de mode et il est naturel que leur style soit imité. Pourtant Oddner a sa griffe, schématise moins que son maître, recherchant toujours un dessin aux lignes simples. D'où une mise en forme rigoureuse sur le chapitre des cadrages et des valeurs. Techniquement la qualité de ses épreuves est remarquable, ce qui est loin d'être négligeable pour des photos destinées à l'impression. Dans le domaine du reportage, Oddner, qui se plaint de ne pas avoir le loisir d'en faire davantage, compte une production qualitative en tout point comparable à ses réalisations en studio. Et pour avoir parcouru une bonne partie de la croûte terrestre, il espère un jour se mettre à photographier son pays qu'il a négligé jusqu'ici en raison de ses occupations. A l'encontre de son illustre ex.confrère le trompettiste américain Dizzy Gillespie qui affirmait ne jouer que pour des musiciens, le jazzman d'hier et photographe d'aujourd'hui, Georg Oddner, lui, continue à créer pour le public, pour le plus grand public. L'instrument seul a changé, mais non le caractère positif de son art."



Europa, dove la considerazione che la società ha dei fotografi è ancora molto bassa, l'impatto su questa professione di due fotografi nel ruolo di eroi protagonisti di un film, è molto positivo per Romeo Martinez.

Georg Oddner ha iniziato la sua carriera di fotografo di moda facendo uno stage con Richard Avedon a New York. In Svezia aveva intrapreso una carriera di musicista jazz, che ridiventa però un passatempo, dopo aver scoperto la fotografia.

A questo proposito Martinez, da grande appassionato di Jazz quale è, annota: "E' curioso questo trasferimento dalla soggettività musicale del jazz - del quale nulla di ciò che è essenziale si può fissare sulla carta e il musicista è votato a uno sforzo continuo di immaginazione - a quest'altra forma di espressione, in cui la soggettività riempie una parte determinante, ma che, invece, si trasmette solo attraverso la carta!"<sup>39</sup>

E' interessante anche il riferimento di Martinez alla fotografia di moda come a un genere le cui immagini si fondano su un complesso di elementi estetici e tecnici destinati a svegliare delle forze d'impatto psicologico e affettivo. Questi stessi aspetti vengono menzionati sempre più di frequente nei contributi sulla rivista, a partire dagli articoli sulla necessità di rinnovamento dell'ottica.

Lo scienziato Vasco Ronchi continua proprio in questo numero la sua riflessione sulla natura dell'immagine, con un nuovo contributo alla rubrica di "Camera", dal titolo *Considerazioni sul ruolo della fotografia*. Esordisce richiamando il concetto del vedere, già illustrato nell'articolo precedente: i diversi punti che compongono l'oggetto emettono delle onde che penetrano negli occhi e stimolano le retine; dalla retina degli impulsi nervosi arrivano alla regione della corteccia cerebrale interessata dalle sensazioni visive; i segnali visivi sono lì analizzati, interpretati e rappresentati sotto forma di una visione mentale luminosa e colorata che viene localizzata dove secondo il giudizio dell'osservatore, si trova l'oggetto.<sup>40</sup>

L'immagine mentale provocata nell'osservatore dalla visione di un oggetto è dunque un'entità psichica, alla cui formazione contribuiscono:

1. La qualità e la quantità di onde emesse dall'oggetto guardato;
2. Il grado di correzione dei sistemi ottici che sono gli occhi;

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Vasco Ronchi, *Considérations sur le rôle de la photographie*, in "Camera", 36. Anno, n.7, luglio 1957, pagg. 313-314.

3. La struttura e la sensibilità della retina;
4. Il meccanismo della trasmissione nervosa tra occhi e cervello;
5. Il meccanismo di analisi cerebrale degli influssi nervosi;
6. Il meccanismo mentale di interpretazione, integrazione, rappresentazione e localizzazione dei segnali che arrivano dal cervello, nel cui meccanismo interviene l'esperienza e, conseguentemente, la memoria, l'intelligenza e l'immaginazione dell'osservatore.<sup>41</sup>

Ronchi arriva dunque a concludere che ogni osservatore ha di un oggetto una percezione visiva assolutamente personale, che non condivide con nessun altro. Dunque nemmeno la fotografia può aspirare a riprodurre ciò che si vede, perché essa costituisce un'immagine unica, mentre tutti gli osservatori hanno una visione differente; e se anche coincidesse con la visione di una persona, sarebbe comunque diversa dalla visione di tutte le altre.<sup>42</sup>

Vengono pubblicate su questo numero anche delle fotografie di Daisy e Francis Wu, già presentati da Martinez sulle pagine di "Camera".

Il numero di agosto ha in copertina una fotografia di Eve Arnold. Il primo articolo è dedicato al fotografo svizzero, che vive negli Stati Uniti, Robert Frank. La Redazione introduce il suo lavoro, le collaborazioni come *free lance* e l'assegnazione dei finanziamenti del premio Guggenheim nel 1955 e '56, per la prima volta attribuiti a uno straniero. Una presentazione più estesa di Frank avviene, tuttavia, nella forma di una lettera che il fotografo Gotthard Schuh invia all'amico. In una prima parte Schuh ripercorre i lavori di Frank, ma il punto di svolta, in cui tutte le idee sul fotografo vacillano, è la bozza del libro che raccoglie gli scatti di due anni in viaggio attraverso gli Stati Uniti.

"Come ritrovo poco di quello cui ci avevi abituati, di ciò che amiamo nel tuo lavoro. Nessun sorriso, né fiori né bellezza. Dei volti preoccupati, degli sguardi fissi, inquadrati da meccanismi, da pompe di benzina, degli uomini cupi, duri, senza espressione al volante delle loro macchine, delle figure annoiate nelle loro carrozzerie di lusso."<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Idem, pag. 314.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Gotthard Schuh, *Une lettre à Robert Frank*, in "Camera", 36. Anno, n.8, agosto 1957, pag. 340.

E continua: "Non mi ero ancora mai reso conto di questa trasformazione dell'individuo in una massa anonima, in cui tutti si assomigliano, agendo senza uno scopo, si direbbe, in un universo senza aria, senza luce, in un mondo equivoco e aggressivo."<sup>44</sup>

Schuh parla del rifiuto che il libro di Frank sicuramente susciterà al momento della pubblicazione, che avverrà nel 1958 per l'editore Delpire a Parigi. L'elemento della violenza e dell'aggressività era già stato menzionato nel numero dedicato a William Klein, il cui libro su New York *Life is good and good for you in New York: Trance Witness revels*, gli vale il Premio Nadar nel 1956. Lo sguardo vuoto di una massa indifferenziata in Frank e l'elemento del *trance* per William Klein: una trasformazione sociale si è prodotta e il pubblico rifiuta di vedere.

Robert Frank offre *Les Américains*, con una dedica, "in segno di riconoscenza", a Romeo Martinez.<sup>45</sup>

Il numero di agosto continua con la seconda parte delle *Considerazioni sul ruolo della fotografia* di Vasco Ronchi. Innanzitutto spiega le ragioni per le quali si deve rinunciare all'idea che un obiettivo fotografico, anche idealmente perfetto, senza alcuna aberrazione, possa restituire un'immagine aerea identica all'oggetto che gli sta davanti. Non è infatti possibile pensare che lo strato fotosensibile possa riprodurre fedelmente l'immagine aerea data dall'obiettivo, perché ciò avverrebbe solo in condizioni ideali, che non esistono in natura. Questi concetti inoltre fanno astrazione dall'elemento principale, che è l'osservatore con il suo meccanismo psichico.<sup>46</sup>

Vasco Ronchi introduce un elemento nuovo nell'analisi: il concetto di informazione. L'elemento psichico diventa il punto fondamentale sia per chi vede l'oggetto che per chi vede la fotografia. "Nel linguaggio della teoria dell'informazione, il processo attraverso il quale un osservatore arriva a vedere un oggetto si potrebbe descrivere così: la psiche dell'osservatore riceve, attraverso gli occhi e il nervo ottico, certe informazioni; le completa con delle informazioni tratte dalla sua memoria e da precedenti esperienze e con l'aiuto di quelle che aggiunge la sua immaginazione

---

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Robert Frank, *Les Américains*, Robert Delpire, Paris, 1958. La copia con la dedica e la firma dell'autore fa parte del fondo Martinez della biblioteca della Maison Européenne de la Photographie a Parigi.

<sup>46</sup> Vasco Ronchi, *Considérations sur le rôle de la photographie n.2*, in "Camera", 36. Anno, n.8, agosto 1957, pag.357.

creatrice; poi fa la sintesi di tutte queste informazioni, nella forma di una figura luminosa e colorata, localizzata davanti ai suoi occhi.”<sup>47</sup>

Sostituendo agli occhi l'apparecchio fotografico, le informazioni vengono captate dall'obiettivo e fissate sulla pellicola. Alcune si perdono, altre se ne aggiungono, durante le varie fasi del procedimento fotografico fino alla stampa. La fotografia ideale sarebbe quella in cui le informazioni contenute corrispondessero alla visione diretta dell'osservatore, ma questo non può verificarsi, dunque verrà definita una "buona fotografia" l'immagine in cui le informazioni si avvicinano di più a quelle già in possesso dell'osservatore, una "cattiva foto" invece il caso opposto.

Ronchi conclude dunque che è meglio "abbandonare l'idea, o la pretesa, che la missione della fotografia possa essere di registrare ciò che vede l'occhio al momento della ripresa. Una fotografia deve essere ora considerata come una riserva di informazioni che stimolano il meccanismo della visione nell'osservatore, portando a una rappresentazione visiva, talvolta analoga a quella che si sarebbe formato direttamente, ma in generale dotata di caratteristiche così differenti (Dimensioni, colore, rilievo, movimento, localizzazione) che non si può parlare di uguaglianza neppure lontanamente approssimativa.”<sup>48</sup>

Egli introduce infine il concetto di ottica energetica, che spiegherebbe molto meglio dell'ottica classica il meccanismo alla base del processo fotografico.

Il numero di settembre è interamente dedicato al fotografo svizzero Werner Bischof. La fotografia di copertina è un'immagine scattata nel 1945 a Machu Pichu, durante la missione nella quale perse la vita. Quest'anno viene pubblicato dalla casa editrice svizzera Manesse un libro fotografico postumo intitolato *Unterwegs*. "Camera" riproduce gli estratti di un tributo a Werner Bischof pubblicato nel 1955 da Charles Rosner e una parte del testo tratto dal libro fotografico, curato dal giornalista svizzero Manuel Gasser: tutto il numero è consacrato alle immagini.

Nel mese di settembre, alcune settimane dopo il loro incontro negli Stati Uniti, Minor White invia una lettera a Martinez, nella quale racconta di aver lasciato la George Eastman House per dedicare più tempo all'insegnamento al Rochester Institute of Technology e alla rivista "Aperture", della quale ha programmato le uscite del 1958,

---

<sup>47</sup> Vasco Ronchi, cit., pag. 357.

<sup>48</sup> Idem, pag. 358.

dedicate per la maggior parte al fotogiornalismo. Chiede anche notizie a Martinez sul Centro per la Cultura nella Fotografia di Crocenzi e dice di aver quasi ultimato i materiali per l'uscita su "Camera"; sollecita infine da parte di Martinez maggiori dettagli in merito alla possibilità di pubblicare "Aperture" in Svizzera.<sup>49</sup>

La copertina del mese di ottobre è una fotografia di David Seymour, scomparso poco dopo gli altri due esponenti di Magnum, Robert Capa e Werner Bischof.

In questo numero Peter Pollack, curatore del dipartimento di fotografia dell'Art Institute di Chicago, firma un articolo dedicato alla fotografia greca: il museo infatti aveva organizzato poco tempo prima un'esposizione su questo tema. Una nota della Redazione presenta sinteticamente l'autore, storico e critico della fotografia, in procinto di pubblicare un manuale di storia della fotografia. In questo numero Martinez dedica la seconda parte alla fotografia e al teatro: pubblica le fotografie dell'olandese Ralph Prins, con il quale intrattiene una conversazione sulla pratica della fotografia di scena, e le immagini di Horst Baumann, scattate in occasione di un'esecuzione di *Porgy and Bess*.

A novembre "Camera" presenta il reportage di Marc Riboud in Cina, la copertina è una fotografia scattata a Pechino. Martinez firma un lungo articolo<sup>50</sup>, nel quale

---

<sup>49</sup> Lettera di Minor White a Romeo Martinez del 16 settembre 1957.

<sup>50</sup> Romeo Martinez, *Images de Chine de Marc Riboud*, in "Camera", 36. Anno, n.11, novembre 1957, pag. 483. "Un mot venu du coeur tient chaud pendant trois hivers." - Ce proverbe chinois pourrait servir d'introduction à ces images de Marc Riboud, tellement elles sont empreintes de compréhension et de sympathie pour les choses et les gens de cet immense et ancien pays. Il y a, en photo aussi, des lieux, des sujets et des moments privilégiés. Et je ne crois pas me tromper beaucoup en disant que la Chine a été pour notre photographe un de ces lieux. Non que sa production antérieure, et je pense surtout à celle des deux dernières années, lui soit inférieure en contenu et en photogénie. Mais elle ne possède pas en bien de points cet accent de disponibilité et cette subtilité d'expression qui caractérise ses images de Chine. Marc Riboud est âgé de 34 ans et n'exerce professionnellement que depuis 4 ans. Ingénieur diplômé de l'Ecole centrale de Lyon, il commença par occuper un poste de sa compétence dans une usine de mécanique. "Leicaïste" passionné, il passait ses fins de semaine appareil au cou à l'affût du sujet intéressant. C'est ainsi qu'il fit son premier reportage sur le drame des villages que l'on avait sacrifié pour l'édification du barrage de Tignes. Beau travail pour un amateur. D'un amateur qui, fait symptomatique, n'avait pas jugé utile de fréquenter les milieux photographiques ni de participer à des compétitions ou à des expositions, encore moins d'en faire un métier. Mais, un jour, le destin se présenta sous l'aspect de Henri Cartier-Bresson, dont Riboud ignorait encore en grande partie l'oeuvre et la pensée. Le cadet et l'ainé étaient faits pour se comprendre. Car, bien qu'une génération les sépare, les deux hommes ont bien des choses en commun, notamment le sens de l'exercice photographique entendu comme expression de la vie. A quelque temps de là, en fait plus d'une année employée vraisemblablement à développer ses connaissances et à acquérir une technique de base d'un métier futur plus que de s'attacher à l'occupation du présent, Riboud franchit le Rubicon. D'autres l'on fait avant lui et le feront après lui. C'est certain. N'empêche que beaucoup n'ont eu et n'auront probablement pas grand chose à perdre. Ce qui n'était pas le cas pour notre ex.ingénieur. Quoi qu'il en soit, et contrairement à ce que d'aucuns pensent, les débuts furent plutôt difficiles. Les conseils de Cartier-Bresson d'une part, et la diffusion par Magnum d'autre part ont été des avantages enviables, certes, mais il a fallu travailler énormément et savoir attendre son heure. Car la photographie, et plus particulièrement le reportage, n'échappe pas au fait économique: le besoin du marché avec tout ce que ce terme contient d'imprécis, d'arbitraire, voire d'irrationnel. En 1955, admis officiellement à faire partie de Magnum, Riboud aborde le "grande reportage": les longues distances, le dépaysement, l'exotisme. Cette activité par laquelle le photographe montre que rien ne lui est infranchissable, encore moins impénétrable. De retour à Paris après un séjour de 2 mois en Turquie, il n'hésite pas une seconde pour se déplacer en auto jusqu'à Calcutta. Cela pour pouvoir travailler dans les divers pays traversés: Iran, Afghanistan, Pakistan, Pendant son séjour en Inde, la chance lui fournit entre autre l'occasion de traiter deux sujets d'actualité qui n'étaient nullement escomptés: le couronnement du roi du Népal et le retour de l'expédition suisse victorieuse de l'Everest. A ce sujet, Marc Riboud prétend qu'il a reçu le vrai baptême de reporter, car il lui a fallu marcher pendant trois semaines dans les hautes vallées de l'Himalaya pour aller à la rencontre des alpinistes. De l'Inde, il rejoint

ripercorre la carriera di Riboud, un ingegnere che ha deciso di dedicarsi alla fotografia, dopo aver conosciuto Henri Cartier-Bresson. Entrato a far parte di Magnum nel 1955, non ha avuto vita facile perché la fotografia, e in particolare il reportage, non sfugge al fattore economico e alle "necessità del mercato, con tutto ciò che questo termine racchiude di impreciso, arbitrario e di irrazionale"<sup>51</sup>.

Martinez ha avuto l'opportunità di vedere gran parte del materiale, non ancora stampato, realizzato nei tre mesi trascorsi in Cina da Marc Riboud ed è rimasto colpito dalla chiarezza della visione, dalla comprensione e dall'aderenza al soggetto. Riboud non ha tentato di leggere la realtà attraverso la propria cultura, ma si è lasciato penetrare da ciò che lo circondava, riuscendo a evitare la trappola di un facile esotismo. Martinez plaude anche all'eccellente qualità tecnica delle immagini di Riboud, che con la sua modestia e discrezione, considera uno dei migliori fotografi francesi della sua generazione.

In questo mese di novembre, infine, Romeo Martinez risponde a una lettera di Bruce Downes, editor della rivista americana "Popular Photography", che lo invita a elencare i dieci migliori fotografi contemporanei. Nella lettera si legge anche dell'intenzione di porre la stessa domanda alle personalità più importanti tra fotografi, critici, direttori di riviste, insegnanti e direttori artistici della scena internazionale. Martinez stila dunque il proprio elenco personale: W. Eugene Smith, Gjon Mili, Henri Cartier-Bresson, Bill Brandt, Irving Penn, Harry Callahan, Ernst Haas, Elliott Erwitt, Robert Frank ed Edouard Boubat.<sup>52</sup>

---

Pékin sur la demande du magazine américain "Holiday". Nous sommes en janvier 1957, et il y séjournera trois mois. Les reportages sur la Chine n'ont pas manqué ces deux dernières années. Mais à en juger pas ce qui a été imprimé, sans compter ce qui ne l'a pas été et que nous avons eu l'occasion de voir, le service de Riboud tranche par la clarté de sa vision, sa compréhension et son adhérence aux sujets qu'il a traité. Ses documents n'ont pas cette sorte de sécheresse propre à l'esprit de "géométrie humaine" défaut de tant de photographes. On a le sentiment qu'il s'est formé une idée très claire des choses et des gens avant de les cadrer dans son viseur, tellement les images saisies par son objectif semblent faire corps avec celles du magasin de son esprit. Non qu'il essaie de les réduire au dénominateur de sa propre culture, mais au contraire de se pénétrer autant que faire se peut de celle dont il s'agit précisément d'en montrer en quelque sorte les effets. C'est ainsi qu'il parvient à déjouer les tentations et les pièges de l'exotisme facile, à saisir ce que les choses ont de constant et de changeant, à contourner l'être dans sa similitude et ses dissemblances. Si nous terminons en mettant l'accent sur la qualité technique des images de Marc Riboud, et cela tant du point de vue de la composition que celui de la lumière, du "rendu" et des valeurs, nous n'aurons que rendu justice au talent et au savoir d'un homme qui, pour être modeste et effacé, n'en est pas moins un des tous premiers photographes français de sa génération."

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Il verdetto dei 243 eminenti critici, insegnanti, editor, direttori artistici e altri professionisti della fotografia fu reso noto nel 1958: Ansel Adams, Richard Avedon, Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstaedt, Ernst Haas, Philippe Halsman, Yousuf Karsh, Gjon Mili, Irving Penn e W. Eugene Smith. (Inge Bondi, *Biographical Essay*, 2000, <http://www.ernst-haas.com/essays.html#biographicalessay>).

Nel mese di dicembre, il fotografo Ludwig Bernauer firma un breve scritto nel quale accenna alla crisi che sta attraversando il genere del paesaggio e pubblica le fotografie realizzate in Scozia. La copertina di questo numero ritrae un riquadro di una delle vetrate della Sainte Chapelle di Parigi. Martinez racconta infatti in un articolo la complessità dell'opera di catalogazione fotografica delle straordinarie vetrate gotiche. Heinrich Freytag menziona la scomparsa dello storico della fotografia e collezionista tedesco Erich Stenger. 15 fotografie di Hans Meyer-Verden sono seguite dalla rubrica *Il corso delle idee e dei fatti*, in cui la Redazione risponde alle obiezioni sollevate dai lettori a proposito degli interventi sull'ottica di Vasco Ronchi. "Alcuni, in verità una minoranza, ci hanno rimproverato di aver elevato troppo il dibattito. Cioè di aver preteso uno sforzo da parte loro." ..."e noi risponderemmo in tutta sincerità, che la loro opinione, lungi dall'esserci indifferente, ci sembra pericolosamente limitante."<sup>53</sup>

---

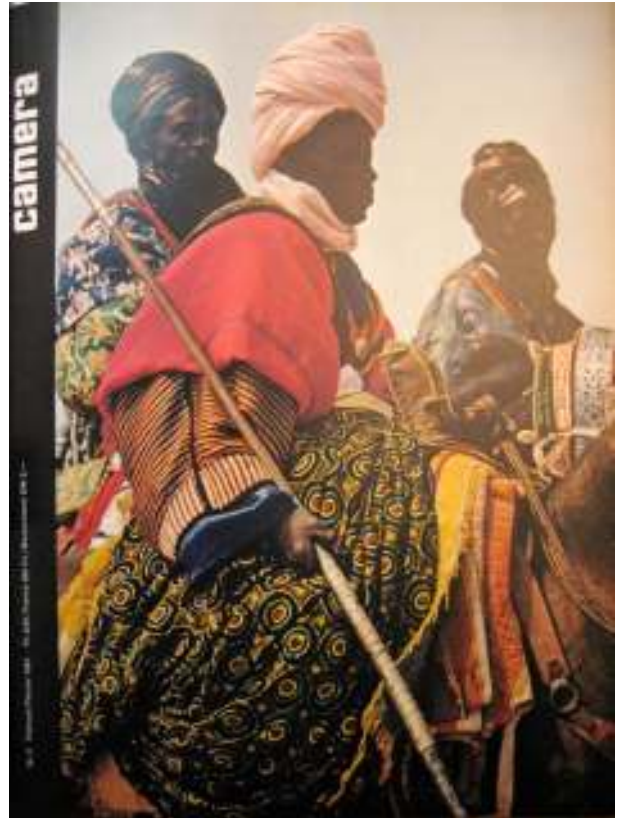
<sup>53</sup> Nota della Redazione, nella rubrica *Le cours des idées et des faits*, in "Camera", 36. Anno, n.12, dicembre 1957, pag. 559.

IMMAGINI





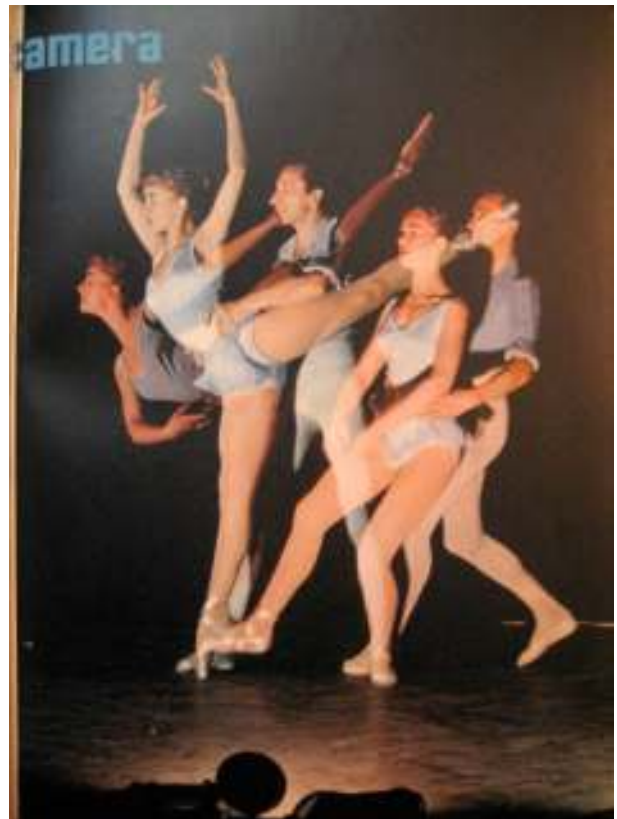
Camera, 36. Anno, n.1, gennaio 1957



Camera, 36. Anno, n.2, febbraio 1957



Camera, 36. Anno, n.3, marzo 1957



Camera, 36. Anno, n.4, aprile 1957



Camera, 36. Anno, n.5, maggio 1957



Camera, 36. Anno, n.6, giugno 1957



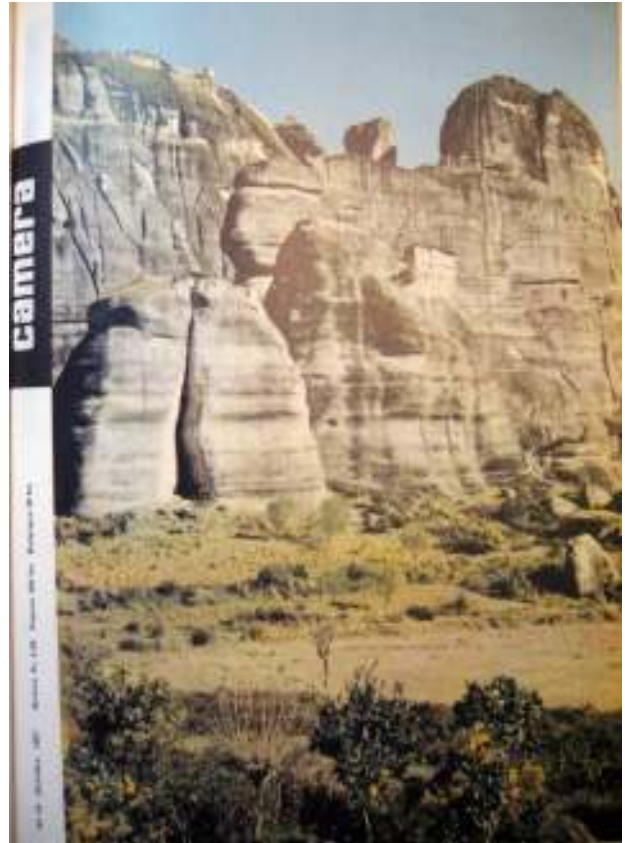
Camera, 36. Anno, n.7, luglio 1957



Camera, 36. Anno, n.8, agosto 1957



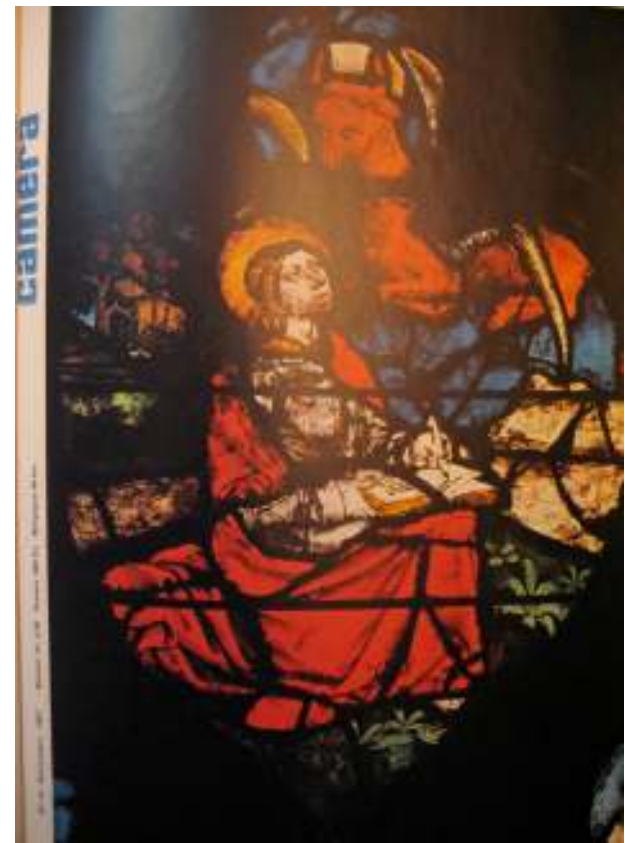
Camera, 36. Anno, n.9, settembre 1957



Camera, 36. Anno, n.10, ottobre 1957



Camera, 36. Anno, n.11, novembre 1957



Camera, 36. Anno, n.12, dicembre 1957

## CAMERA 1958

*Les yeux sont les feux du coeur* (W. Shakespeare)<sup>54</sup>

Nel periodo in cui stava per essere inaugurata la prima Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, a Roma, il 27 marzo 1957, si firmano i trattati che, con decorrenza dal primo gennaio 1958, danno origine alla Comunità Economica Europea e alla Comunità Europea dell'Energia Atomica. Questo scenario era stato prefigurato e auspicato dalla redazione di "Occident" nel 1947-48, che nell'immediato Dopoguerra intravedeva nella via federalista l'unica possibilità di pace per l'Europa. La decisione di organizzare una mostra dedicata alla fotografia europea acquisisce dunque un significato concreto in tale direzione.

Martinez parla nuovamente su "Camera" delle donne in fotografia, Photokina a Colonia organizza 16 esposizioni, una delle quali dedicata a questo tema. La fotografia di reportage è sempre molto presente nella rivista, vengono pubblicati autori di Magnum, Elliott Erwitt, Ernst Haas, David Seymour, ma si affacciano nuove modalità, Emmanuel Sougez mette a disposizione la sua grande esperienza per illustrare modi diversi di interpretare questo genere. A fine anno affronta anche il tema dell'estetica del nudo in fotografia: si trovano sempre più spesso riferimenti all'estetica, che si precisa con il passare dei mesi, in maniera via via più consapevole. L'uscita di aprile è dedicata a Edward Weston, mancato a gennaio di quest'anno, e la fotografia internazionale è presente nuovamente con un numero interamente consacrato alla fotografia giapponese e alla sua evoluzione.

Si affaccia una nuova generazione di fotografi ventenni alle prese con una visione più inquieta dell'esistenza che si riflette nel loro lavoro, siano essi olandesi, francesi o italiani: lo stile nazionale integra suggestioni di respiro più ampio, che hanno a che vedere con una realtà sociale ed economica di scala europea. Il numero di maggio è dedicato invece alla fotografia veneziana contemporanea e al suo maestro Ferruccio Leiss, del quale Paolo Monti e Martinez tracciano un profilo di grande intensità. In ottobre 1958 inizia una nuova rubrica intitolata *Les idées et les faits*, nella quale sono raccolte citazioni che hanno per tema innumerevoli aspetti del mondo dell'arte e della fotografia.

---

<sup>54</sup> Questa citazione di Shakespeare apre la nuova rubrica intitolata *Les idées et les faits*, che inizia ad apparire sulle pagine di "Camera" nel mese di ottobre.

La copertina di gennaio è una fotografia di Morton Blaustein che ritrae Miss Filadelfia 1957. Il numero è dedicato alle donne che svolgono la professione di fotografo.

Romeo Martinez fin dal primo anno della sua collaborazione con "Camera", dedica una specifica attenzione alla fotografia femminile: ha esordito con la pubblicazione delle immagini di Gisèle Freund, che ha anche firmato un articolo, al quale si è fatto riferimento nel capitolo relativo al 1954. In seguito ha pubblicato Eve Arnold, Nora Dumas, Lisa Larsen, Inge Morath, per citarne solo alcune. In questo articolo, tuttavia, egli sembra prendere le distanze dalla visione espressa da Freund, che trovava nell'attitudine femminile una predisposizione naturale alla fotografia.<sup>55</sup> Come

---

<sup>55</sup> Romeo Martinez, *A propos de la femme photographe*, in "Camera", 37. Anno, n.1, gennaio 1958, pag. 3. "La femme dans l'art", disait cet esprit fort, peintre de son métier et auteur de brillants aphorismes, - la femme dans l'art est comme l'enfant qui attrape une luciole. Une fois dans la main, l'étoile n'est plus qu'un mince ver qui s'éteint réduit en poussière entre les doigts. La vérité est que la femme remplit ses exigences de création sur un autre plan que l'art. La littérature passe encore, mais les arts figuratifs, c'est autre chose. Du moins dans ses aspects majeurs. - Délaissons des opinions qui relèvent davantage des généralisations hâtives et des préjugés révolus que du sens du contemporain, abstenons-nous d'évoquer les sacro-saints aspects majeurs de l'art pour parler de l'expression photographique et de la qualité de vision de la femme. S'il existe en photographie des oeuvres exceptionnellement durables, on peut mettre en bonne place celle de Margaret Julia Cameron, une des artistes des plus sensibles et des plus personnelles du XIXe siècle, dont l'oeuvre, pour s'inspirer du courant Pré-Raphaélite anglais, se distingue néanmoins des bizarreries artistiques de la peinture académique de l'ère victorienne. Ses portraits demeurent parmi les archétypes de l'avènement de la photographie, à l'époque où l'on pressentait en celle-ci une nouvelle forme d'expression. Certes, son esthétique postulait déjà cet impératif de l'art de la photo: la soumission au réel, la primauté de la ressemblance fidèle. Cependant, les visages idéalisés de ses jeunes modèles, les physionomies stylisées de ses amis poètes ou hommes de pensée sont d'une *justesse* (terme par lequel on voudrait englober la qualité de pénétration psychologique, la propriété des rapports formels et les virtualités physiques et tactiles de l'image photographique) telle que l'embellissement de la réalité dégage une force de séduction qui atteint la profondeur. Il y aurait lieu de se demander - et son autobiographie, "Annals of My Glass House", est muette à ce sujet - si elle ne considèrerait l'expression photographique uniquement comme un moyen artistique de séduction. Quoiqu'il en soit, c'est toujours à partir de Margaret Julia Cameron que les historiens de l'image bromurée et les critiques font remonter la postérité de l'apport féminin dans la photographie. Et c'est à la lumière de ses oeuvres, ou plus particulièrement à l'esprit de celles-ci, le parti pris de la séduction a été classé non seulement comme une intention réétablie mais comme l'alpha et l'oméga d'une prétendue esthétique de la femme photographe. Ce préjugé bien établi pêche, est-il besoin de le dire, tant sur le plan psychologique que sur celui des perspectives esthétiques. Car, il faut avoir oublié que si les prestiges de la photographie proviennent bien de son pouvoir d'envoûtement et de sa puissance de fascination, la séduction n'est qu'une ressource de l'arsenal des moyens. Qu'elle n'est pas la seule, et il s'en faut, à éprouver notre sensibilité et solliciter notre réceptivité. Et que loin d'être une propriété essentielle de l'expression féminine en photographie, elle est le privilège de toute personne qui, à travers son oeuvre, cherche à provoquer un sentiment de plaisir. Il n'est qu'à se référer aux genres de photographies: mode, publicité, etc. où la séduction (envisagée comme un objectif à atteindre tant dans l'ordre du contenu que dans celui de la forme) joue un rôle déterminant, la production d'origine féminine est pour ainsi dire inexistante. Ce n'est pas les exceptions: Regina Relang, Sabine Weiss, Suzy Parker ou Karen Radkaï, qui mettront en question cet état de chose.

Il est donc, en photographie, aussi inconséquent de parler d'esthétique féminine et plus encore de l'hypothétique recette des moyens de séduction en art dont la femme ne saurait s'écarter sans faillir à sa vocation, qu'il serait vain de réduire la question à des notions élémentaires de physio-psychologie et de métaphysique. Un vrai problème réside, même en photographie, dans l'opposition de la perception et de l'expression, disons, de l'artiste à celles du non artiste. Et cela sans égard à la différence physique et constitutive de l'homme et de la femme. Par ailleurs, et pour en revenir à notre sujet, il importe peu que l'on attribue à la photographie la faculté d'être une expression artistique très adaptée à la mentalité féminine. Faut-il encore que la sensibilité et l'intuition, qualités que l'on dit hautement développées chez la femme, puissent trouver dans la vision photographique quelque chose de plus qu'un art à prédominance instinctive: une forme d'expression qui naît moins d'un abandon à l'instinct que de la possibilité de le dominer. On prétend aussi que par définition la femme s'attache davantage à la substance des objets, aux choses elles-mêmes plutôt qu'à leurs rapports. Cela paraît être psychologiquement juste, mais dans les faits, la production des meilleures photographes du sexe féminin témoigne heureusement à l'encontre de cette affirmation.

En dernière analyse, les individus conscients, indépendamment de leur sexe ou de leur formation, adoptent presque toujours dans leurs expressions le langage et les valeurs de leur temps. En ce sens, et pour rester dans le domaine de la production féminine, les oeuvres d'une Gertrude Käsebier ou d'une Eva Watson Schütze en s'opposant dès 1902 à l'esthétique décadente de leur époque, s'inscrivent dans la perspective du mouvement créé par Stieglitz et Steichen, ce "Photo Secession" qui devrait tant bouleverser les théories

illustra in questo articolo, infatti, Martinez non è interessato ad osservazioni di natura psico-fisiologica sulle donne e la fotografia, egli si sofferma piuttosto sull'evidenza di una notevole inferiorità numerica, legata a vincoli e modelli sociali che non favoriscono questo contatto professionale.

Introduce nella sua analisi un elemento che apre a svariate considerazioni: il tema della seduzione. Si crea a questo punto un'interessante risonanza con l'immagine di copertina, in cui questo aspetto è presente a più livelli: il soggetto ritratto rientra in un contesto seduttivo, la fotografia scattata utilizza anch'essa questo registro e l'autore non è una donna. Proprio a questo fa riferimento Martinez, quando affronta il pregiudizio che giustifica l'esclusione della donna dalla possibilità dell'espressione creativa. Il "partito preso della seduzione" è stato elevato a paradigma di una pretesa estetica comune a tutte le donne fotografo. La critica fotografica, infatti, facendo risalire a Julia Margaret Cameron il primo esperimento femminile riconosciuto in fotografia, valuta alla luce dei suoi risultati ogni altro contributo femminile all'arte fotografica, facendo astrazione dal contesto storico e artistico nel quale Cameron ha operato.<sup>56</sup>

Nel caso dei ritratti della fotografa inglese, Martinez parla di "giustizia", "termine con cui si vorrebbe inglobare la qualità di penetrazione psicologica, la proprietà dei rapporti formali e le virtualità psichiche e tattili dell'immagine fotografica, in cui l'abbellimento della realtà emana una forza di seduzione che arriva nel profondo."

Come di consueto, egli amplia la prospettiva e ricolloca la seduzione entro una serie di risorse stilistiche proprie del linguaggio fotografico, che emana dal suo potere ammaliatore e di fascinazione. Questa caratteristica non può dunque essere attribuita alla donna, ma piuttosto a tutti gli autori che cercano, con le loro

---

alors en vigueur. La même observation s'applique 25 à 30 ans plus tard quant à l'apport de Dorothea Lange, Berenice Abbott, Germaine Krull, Rogi André, Florence Henri et Lucia Moholy. Et il en est même si l'on considère notre temps.

La civilisation actuelle qui se caractérise pas la prédominance du visuel, et notamment pas l'essor considérable qu'a pris la photographie documentaire tant sur le plan de l'information que sur celui de la culture, a eu dans la femme photographe un auxiliaire qui, pour n'être qu'une minorité, n'a pas moins rempli une part d'importance.

Qu'elles aient nom Margaret Bourke-White, Lisa Larsen, Suzanne Szasz, Ergy Landau, Inge Mörath, sans mentionner celles qui figurent à notre présent sommaire, elles ont toutes leur place dans la constellation de ce nouveau métier photographique qui prend sa source dans l'événement et le documentaire. C'est dans ce contexte qui nous voudrions situer les œuvres d'Eve Arnold, d'Henriette Grindat, de Janine Niepce et de Giulia Niccolai. Et nous servir de leurs images pour infirmer l'aphorisme de notre compère artiste peintre. On peut ne pas avoir besoin d'attraper la lucile. On peut faire mieux, la saisir avec l'objectif photographique."

<sup>56</sup> Per un approfondimento dell'opera di Julia Margaret Cameron si vedano: Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: her life and photographic work*, Aperture, New York, 1975; Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*, Yale University Press, New Haven, 1998; Julian Cox, Colin Ford, *Julia Margaret Cameron, the complete photographs*, J.Paul Getty Museum, Los Angeles, 2003. Nel 1982 Martinez ha pubblicato nella collana I Grandi Fotografi, Fabbri Editori, un numero su Julia Margaret Cameron con il testo di Margaret Harker.

immagini, di suscitare un sentimento di piacere, e rimanda qui ai generi fotografici della moda e della pubblicità, nei quali la seduzione, che diventa forma e contenuto, gioca un ruolo determinante.

Per Martinez gli individui consapevoli, "indipendentemente dal loro sesso o dalla loro formazione, adottano quasi sempre nella loro espressione il linguaggio e i valori del loro tempo." Rivendica dunque il ruolo delle donne anche nell'evoluzione della fotografia documentaria, che in questi anni occupa ancora un ruolo molto importante nell'informazione e nella cultura. Pubblica infatti in questo numero, accanto alle riproduzioni di Julia Margaret Cameron, delle fotografie di reportage che non utilizzano affatto il registro della seduzione: le immagini dell'americana Eve Arnold, membro di Magnum, della svizzera Henriette Grindat, della quale pubblica le fotografie scattate a Venezia per un libro fotografico che non sarà mai realizzato, e che l'anno precedente aveva pubblicato *Méditerranée* per gli album della *Guilde du Livre* di Losanna. Seguono le fotografie dell'italiana Giulia Niccolai scattate in Grecia, Turchia, Germania e a New York, che ritraggono la comunità afroamericana di Brooklyn e Harlem, infine, le fotografie della francese Janine Niepce.

Questo numero di gennaio continua con la rubrica *Il corso delle idee e dei fatti*, che ospita un nuovo intervento di Vasco Ronchi dedicato al concetto di potere separatore, vale a dire il potere di risoluzione, secondo l'ottica classica e alla sua verifica pratica.<sup>57</sup>

Ronchi riprende per il lettore il punto di arrivo delle sue indagini precedenti, secondo le quali la fotografia deve essere considerata come una riserva di informazioni. "Sono in effetti queste informazioni, trasferite sulla retina e trasmesse al cervello di colui che guarda la fotografia, che mettono l'elemento psichico nella condizione di rappresentare un'immagine."

Il valore di un'immagine si misura sulla base della quantità di informazioni presenti nell'unità di superficie. In una fotografia in bianco e nero, queste informazioni sono legate alla differenza di annerimento, cioè ai tratti chiari e scuri che possono essere registrati distintamente. Ronchi introduce a questo punto il concetto di "potere separatore". Nell'ottica classica, il potere separatore è considerato, secondo la

---

<sup>57</sup> Vasco Ronchi, *Pouvoir séparateur théorique et pouvoir séparateur pratique en photographie*, in "Camera", 37. Anno, n.1, gennaio 1958, pag. 29.

definizione di Lord Rayleigh, come una proprietà dell'obiettivo. Ronchi cerca di verificare la definizione sulla base dell'esperienza, ma non riesce a trovare il potere di risoluzione teorico, che, in quanto tale, si riferisce a delle condizioni perfette non riproducibili nella realtà. Si concentra allora sul potere separatore caratteristico di ogni singolo obiettivo. Attraverso una lunga dimostrazione, che acquista un carattere sempre più tecnico, arriva alla conclusione che "queste prime considerazioni sono sufficienti per stabilire che il potere separatore determinato da delle misure su una fotografia, non è mai il potere separatore caratteristico dell'obiettivo"<sup>58</sup>, poiché i materiali sensibili della pellicola e della carta intervengono a modificare l'esito finale, introducendo nuove variabili.

La copertina di febbraio è una fotografia di Inge Morath scattata a un paesaggio in Libano. Elisabeth Brock-Sulzer è l'autrice dell'articolo sul foto-reporter svizzero Gotthard Schuh, cui è dedicata la prima parte del numero. Menzionando un volume apparso nel 1942, intitolato *50 photographs*, l'autrice riporta la legenda di una coppia di immagini: "Esistono dei soggetti fotografici che presentano un grande potere di seduzione visiva, ma possono rivaleggiare con il documento umano?"

L'autrice spiega che nell'opera di Schuh l'elemento umano è sempre stato predominante, ma si è raramente espresso attraverso il ritratto, che la società contemporanea apprezza esclusivamente nella misura in cui esso lusinga, dissimula e mistifica. Ha fotografato dunque di preferenza i popoli "primitivi" e le popolazioni dell'Estremo Oriente, o i paesaggi, con l'attenzione di non sfiorare il pittorico, rispetto al quale avvertiva l'esigenza di separare in maniera netta il proprio lavoro fotografico.

In questo numero Martinez pubblica la seconda parte dell'analisi di Vasco Ronchi, che si scontra con la sistematica impossibilità di verificare le definizioni date dall'ottica classica, perché derivanti da considerazioni di natura matematica e non sperimentale. Si avvia dunque verso l'ultimo episodio, che verrà pubblicato in seguito, in cui inizia a farsi luce una nuova concezione dell'ottica.

Il mese di marzo presenta le fotografie di Elliott Erwitt e l'articolo sull'autore è firmato da John G. Morris; in copertina c'è una fotografia dell'interno dell'abitazione della madre di Pablo Casals a Porto Rico scattata da Erwitt. John G. Morris dà delle

---

<sup>58</sup> Vasco Ronchi, cit., pag. 31.



coordinate biografiche e professionali del fotografo, ripercorrendone le tappe fin dagli esordi. Inserisce nel testo alcune annotazioni di carattere stilistico legate al reportage. Parlando delle immagini del fotografo e ricordando il giorno nel quale questi si era presentato in redazione per ottenere un lavoro, scrive: "Le fotografie erano diverse da quello che il photo-editor aveva visto fino a quel momento. Né reportage, né astrazione, esse rompevano ogni convenzione, rivelando una visione completamente nuova e senza pregiudizi. L'uomo era affascinato, ma non aveva idea di come utilizzare il ragazzo e il suo lavoro, perché né l'uno né l'altro corrispondevano a ciò che si richiedeva nelle redazioni delle riviste."<sup>59</sup>

Secondo il racconto di Morris, che è anche il redattore cui Erwitte si era presentato molti anni prima, fu Roy Stryker a mostrargli come adattare il proprio talento alle esigenze della narrazione fotografica e alla "forma di reportage che gli americani chiamano "stories".<sup>60</sup>

In occasione di una committenza di Magnum per realizzare dieci pagine sugli uomini tipici dell'Ovest americano, Erwitte, come narra Morris, scopre un nuovo modo di fotografare: "le fotografie infatti non sono state scattate a caso lungo il viaggio; erano "costruite", delle immagini preparate con cura in cui il fotografo aveva scelto soggetto, sfondo, atteggiamento e persino l'espressione. E tuttavia esse dovevano essere autentiche, vere in maniera stilizzata."<sup>61</sup> Erwitte aveva lavorato nelle condizioni di un fotografo di studio e dopo questa prima "story stilizzata", ha sperimentato con successo generi diversi, dalla foto di moda a quella pubblicitaria.

Parlando del reportage, Morris aggiunge che, a differenza di altri fotografi di Magnum, questo autore non è schiavo né della 35 mm né della luce ambiente: "affronta il reportage con il cervello piuttosto che con il cuore, perché al contrario di un Robert Capa, non è un giornalista intuitivo."<sup>62</sup> In Erwitte, Morris identifica due aspetti contraddittori del suo essere fotografo, da un lato la capacità di penetrazione lucida della natura umana, dall'altra la fredda analisi intellettuale del problema fotografico che si presenta.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> John G. Morris, *Elliott Erwitte*, in "Camera", 37. Anno, n. 3, marzo 1958, pag. 99.

<sup>60</sup> Idem, pag. 108.

<sup>61</sup> Idem, pag. 121.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Si vedano a questo proposito i volumi: Elliott Erwitte, *Elliott Erwitte: photographs and anti-photographs*, Thames and Hudson, London, 1973; I testi del catalogo sono di Elliot Erwitte, Sam Holmes et John Szarkowski. Elliott Erwitte, *Fotografien: 1946-1988*, R.G.Verlag, Lausanne, 1988; Elliott Erwitte, *Snaps*, Contrasto, Roma, 2001.

Emmanuel Sougez, in uno dei prossimi numeri, fornirà degli ulteriori esempi di approccio al reportage, mettendo ancora una volta in luce la grande ricchezza di questo genere fotografico, che aderisce alla personalità degli autori, assumendo di volta in volta delle caratteristiche diverse.

Il numero di aprile è interamente dedicato a Edward Weston, mancato il primo gennaio di quest'anno: Lew Parrella, corrispondente per "Camera" da New York, firma un articolo sull'autore. In copertina c'è un'immagine a colori intitolata *Erosion*, scattata a Point Lobos, dove il fotografo ha trascorso l'ultima parte della sua vita.

Seguono la pubblicazione di brevi estratti di un volume pubblicato per il cinquantesimo anno del fotografo e del suo diario personale e la riproduzione di 33 fotografie dell'autore.<sup>64</sup>

Il tributo che la redazione di "Camera" dedica a Weston, attraverso un numero speciale, è un'uscita dal grande impatto visivo fin dalla copertina, un foglio doppio ripiegato con una fotografia a colori dell'autore. Le immagini a colori di Weston hanno avuto una diffusione più limitata e sono meno conosciute dal pubblico rispetto al lavoro in bianco e nero. Di nuovo Martinez intende restituire un profilo più articolato degli autori rispetto all'opinione comune, vuole offrire al lettore dei punti di vista inediti che suscitino riflessioni nuove sugli autori e sulla fotografia.

Salta inoltre nuovamente agli occhi la straordinaria ricercatezza grafica, che, nel dialogo con le immagini, attribuisce loro un ruolo di primo piano, che ne esalta tutte le caratteristiche.

Alla conclusione di questo mese di aprile si legge l'annuncio della 2. Biennale Fotografica Internazionale di Pescara: "Questa esposizione, con il patrocinio di "Camera", si terrà all'inizio di settembre 1958. La partecipazione è riservata ai fotografi amatori e gli inviti saranno indirizzati ai Club fotografici. I gruppi invitati sono pregati di inviare conferma al Direttore di Camera entro il 30 giugno 1958. La corrispondenza dovrà essere indirizzata alla Segreteria della II Biennale di Pescara, 5, via Pizzoferrato, Pescara."<sup>65</sup>

Il regolamento e le comunicazioni legate alla manifestazione saranno pubblicati nei prossimi numeri di "Camera". Romeo Martinez ha numerosi interlocutori in varie

---

<sup>64</sup> I diari di Edward Weston sono stati curati da Nancy Newhall, il primo volume raccoglie gli scritti del periodo trascorso in Messico, il secondo invece riguarda gli anni in California: Edward Weston, *The daybooks of Edward Weston*, Aperture, Horizon Press, New York 1981.

<sup>65</sup> "Camera", 37. Anno, n.4, aprile 1958, pag. 182.

città italiane: il sodalizio più duraturo, cementato da una grande amicizia, è quello con Paolo Monti<sup>66</sup>, che ha conosciuto nel 1956. Emergono tuttavia dalla

---

<sup>66</sup> A questo proposito di rinvia alla *Conversazione su Paolo Monti* di Romeo Martinez, redatta in occasione di una mostra dedicata a Monti a Chiasso nel 1983, contenuta in *Paolo Monti Fotografi di Brunelleschi. Le architetture fiorentine*, Grafis Edizioni, Bologna, 1986. Catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Strozzi, 19 luglio-12 agosto 1986: "E' difficile per me parlare di Paolo Monti fotografo, cioè di Paolo Monti uomo, in quanto in lui l'uomo e il fotografo erano e nelle sue fotografie continuano ad essere una sola cosa. Difficile parlarne adesso che da così poco tempo se n'è andato; difficile perché Monti è forse stato uno degli uomini che ho conosciuto meglio, con il quale ho sentito quella profonda consonanza etica e intellettuale, tanto più profonda perché spesso conflittuale, che è propria delle amicizie rare. Quando si è conosciuto qualcuno troppo bene, soprattutto se si tratta di una personalità vasta e complessa qual era quella di Monti, si ha il sentimento di non saperne abbastanza. Da sempre considero Monti come la figura chiave della fotografia italiana contemporanea, il fotografo che ha avuto la più grande influenza nella sua evoluzione contribuendo in maniera decisiva ad inserirla nel panorama europeo. Se qualcuno conosce l'influenza diretta di Monti su alcuni tra i migliori, o anche soltanto i più celebri fotografi italiani, pochissimi sono in grado di valutare, e sarebbe oggetto di proficuo studio, l'immensa influenza indiretta che attraverso i più impensati canali egli ha avuto anche su fotografi della nuova generazione, che magari fanno cose assai diverse da quelle che Monti faceva e pochissimo sanno o fingono di sapere di lui e del suo lavoro. Vi sono due gesti fondamentali nella storia di Monti, uno esistenziale, l'altro culturale, che a mio parere fanno tutt'uno e definiscono l'importanza del suo ruolo. Il primo gesto è la sua decisione, a quarant'anni, in piena maturità, di abbandonare la sua eccellente posizione di dirigente industriale per intraprendere il mestiere di fotografo. L'altro, è quello di avere contribuito in maniera determinante alla creazione del circolo *La Gondola* che rompeva con l'ideologia dominante della fotografia italiana di quegli anni, incarnata da *La Bussola*, il primo movimento fotografico a carattere nazionale, che aveva in Giuseppe Cavalli il suo punto di riferimento e il suo ideologo. Dico che i due gesti hanno un unico e solo valore storico e critico perché decidere allora, per un uomo del valore di Monti, di diventare fotografo di professione significava concepire la pratica fotografica come qualcosa di necessariamente inserito nella vita e nella società. Concezione che rompeva radicalmente con l'atteggiamento superbamente e snobisticamente dilettantesco che aveva caratterizzato fino allora la fotografia italiana. Questo, unitamente alle nuove idee sulle forme e i contenuti fotografici propugnati da Monti e fatti propri da *La Gondola*, pongono l'uomo e il fotografo all'origine del grande rinnovamento della fotografia italiana contemporanea. Ai tempi di Cavalli e de *La Bussola*, che beninteso ebbero i loro meriti, la fotografia italiana era in Europa sinonimo di toni alti, di composizioni formali squisite quanto fini a se stesse. Monti introdusse una enorme curiosità del mondo, un nuovo impegno dello sguardo, la necessità di una fotografia che era anche lavoro, una nuova drammaticità dei toni.

Contemporaneamente Monti portò nella pratica di un lavoro che troppo spesso, allora e purtroppo anche oggi, era mediocre, incolto e puramente esecutivo, nuove esigenze di rigore culturale, tecnico, formale che costituivano una difficile quanto benefica novità. Ma soprattutto Monti portò la sua passione del fotografare come esigenza personale, profonda, necessaria. Monti ha enormemente fotografato, enormemente prodotto, fino alla fine. Se moltissimo ha lavorato per dei committenti si può dire che ha sempre lavorato per se stesso. Quando smetteva di lavorare, come diceva lui, per riposarsi continuava a fotografare, a sperimentare, a cercare. Si è detto che tutto sommato Paolo Monti è stato un grande isolato. E' vero e falso. Certo, i fotografi, i fotografi veri, sono quasi sempre uomini piuttosto soli, specialmente quando lavorano, quanto Monti lavorava. "Le fotografie", diceva scherzosamente, "si fanno molto di più con i piedi che con gli occhi". Ma Monti amava il dialogo, la conversazione, gli amici. Le sue appassionante discussioni sulla fotografia, ma anche su mille argomenti, hanno arricchito e formato molta gente. Certo i suoi amici erano pochi. Sceglieva con rigore. Il rigore, la sua grande esigenza, era semmai quello che rendeva Monti relativamente isolato. Non erano molti in grado di accettare e di vivere un tale rigore. Monti era uomo di grande cultura storica, artistica, letteraria. Lettore accanito, la sua biblioteca è certo una delle più ricche d'Italia quanto alla storia della fotografia e più in generale dell'arte. Le sue vaste conoscenze e il suo istintivo quanto profondo senso della qualità lo rendevano difficile, qualche volta duro, con se stesso certo più che con gli altri. Chi lo conosce poco e male vorrebbe confinare Monti in etichette restrittive: fotografo di architettura, sperimentatore. Queste formule non bastano a definirlo. Per esempio egli è stato molto di più che fotografo di architettura; bisognerebbe inventare per lui la qualifica inedita di fotografo urbanista, ma nel senso che Victor Hugo dava all'urbanismo, al mistero di una città (prima che si trasformasse nel delirio degli architetti) concepito come un grande libro collettivamente scritto con le pietre, con gli spazi. Monti è stato uno dei pochi fotografi, dei pochi uomini capaci di leggere, e di far comprendere agli altri, questo libro. Il suo immenso lavoro realizzato in Emilia-Romagna, per esempio, come l'altro, stupendo e ancora inedito, su Procida, costituiscono qualcosa che si può ben considerare come definitivo. Ciò che assai raramente avviene in fotografia. Ma se Monti ha soprattutto fatto fotografia d'architettura d'arte e di urbanistica non è certo per mancanza di interesse per altre branche dell'attività fotografica. E' che egli amava andare a fondo dei suoi soggetti e lavorare con gente che avesse il suo stesso rigore e amore per l'immagine. Ciò che non accade spesso, purtroppo, nel giornalismo; e così Monti, che pure lo amava e conosceva benissimo, ha fatto poco fotoreportage. O in pubblicità: in questo campo ha praticamente lavorato solo con Albe Steiner, il solo "grafico" con cui si sentiva in consonanza. Grande posto ha avuto nel suo lavoro la sperimentazione ottica e chimica. Il lui questa necessità dello sperimentare andava di pari passo con la sua esigenza leggendaria per la qualità della stampa in bianco e nero. Quando non ha più potuto stamparsi le sue foto da solo, Monti ha formato eccellenti stampatori. La ricerca del massimo di profondità, di esaltazione dei toni in tutta la loro gamma di grigi, di bianchi, di neri, era in Monti una sorta di interrogazione costante del mezzo espressivo che attraverso le risposte del materiale sensibile cercava come una rivelazione "metafisica", non trovo altra parola, del mistero nello stesso tempo materialissimo e sperimentale della fotografia. Lo stesso mistero che egli ha così sottilmente saputo indagare fotografando opere, oggetti e spazi dove si ha come il sentimento di cogliere la materia in una sorta di miracoloso passaggio alla forma: Fontana di Trevi, la Pietà Rondanini, certe case di Procida, eccetera. Così, sia pure inseguendo con troppa rapidità i ricordi e le idee, io penso a Monti, fotografo, artigiano, artista, amico, persona così ricca di umanità. Mi fa piacere che questa mostra lo ponga di fronte a Werner Bischof, fotografo che so stimava molto, di cui raccolse tutti i libri, altro grande presente-assente nel paesaggio della fotografia."

corrispondenza dei legami molto familiari in questi anni con Giulio Parmiani, in particolare, che mancherà nel 1960, con Fulvio Roiter, Tito Feriozzi, Alessandro Novaro, Giuseppe Möder. Alcuni di questi fotografi amatori appartengono al Misa, l'emanazione del gruppo della Bussola di Giuseppe Cavalli, formato dalla nuova generazione, e al gruppo fotografico che a Pescara organizza nel 1956 la Prima Biennale Internazionale di Fotografia.<sup>67</sup>

A differenza delle Biennali veneziane, essa si inserisce nella tradizione delle Biennali della FIAPF, dedicate esclusivamente ai fotografi amatori, solitamente attraverso la formula del concorso, presieduto da una giuria. Questa è infatti la modalità che caratterizza la grande maggioranza delle esposizioni fotografiche organizzate in Italia. L'esposizione di Pescara prevede un invito, che è indirizzato ai Club fotografici e una giuria internazionale selezionerà il materiale da esporre: agli italiani viene richiesto di preferenza del materiale inedito. Le fotografie selezionate verranno esposte e riprodotte in catalogo, non è tuttavia previsto un concorso con dei vincitori: la manifestazione cerca di allontanarsi, almeno in parte, dalle soluzioni espositive classiche del mondo della fotografia amatoriale.

La copertina del mese di maggio è un'immagine di Fulvio Roiter a colori; questo numero è dedicato a un personaggio molto importante della fotografia italiana, il punto di riferimento della nuova generazione di fotografi veneziani passati al professionismo: Ferruccio Leiss.<sup>68</sup> Firmano un articolo intitolato *Da Leiss a Fulvio Roiter*, Martinez e Bergen.<sup>69</sup> È questo il primo intervento di Bergen sulle pagine di

---

<sup>67</sup> Per un approfondimento della figura di Giuseppe Cavalli e del gruppo la Bussola si veda: Italo Zannier, Susanna Weber, *Forme di luce: il gruppo la Bussola e aspetti della fotografia italiana del dopoguerra*, Alinari, Firenze, 1997.

<sup>68</sup> Su questo autore si vedano: Italo Zannier, *Ferruccio Leiss fotografo a Venezia*, Electa, Milano, 1979; Italo Zannier, a cura di, *Fotografia a Venezia nel dopoguerra. Da Ferruccio Leiss al Circolo la Gondola*, testi di Francesca Dolzani e Manfredo Manfroi, Alinari, Firenze, 2005; Francesca Dolzani, *Ferruccio Leiss, fotografo d'arte e d'architettura*, in *Atti del Convegno Identità delle Arti a Venezia nel '900*, Venezia, Marsilio, 2002.

<sup>69</sup> Martinez e Bergen, *De Leiss à Fulvio Roiter*, in "Camera", 37. Anno, n.5, maggio 1958, pag. 199. "Hors l'amour et l'amitié, l'art est le plus court chemin d'un homme à un autre. Claude ...". "En parlant de Fulvio Roiter, la critique transalpine se réfère inmanquablement à l'influence que le Group de "La Bussola", lequel vient de se disperser après plus de dix ans d'existence, ne manqua pas d'exercer sur l'oeuvre de celui que d'aucuns aiment désigner *le photographe le plus italien*. Il n'est pas de notre intention de mettre à l'épreuve la modestie d'un homme que nous estimons si nous sommes portés à abonder dans le même sens. Ajoutons toutefois, que ce qui nous paraît justifié pour lui, ne cesse pas de l'être également pour tant d'autres qui représentent dignement la photographie italienne actuelle. Bien qu'il soit prématuré d'établir dans quelle mesure et par quel choc en retour les idées dominantes introduites par ce groupement aient abouti à la volonté de rupture manifestée surtout par la jeune génération, on peut croire que sa doctrine n'est pas périmée dans tous ses aspects, de même que l'on ne peut nier dans son ensemble la valeur de ses enseignements. Le conflit entre la tendance qui est en voie d'affirmation et celle qui l'a précédé – antagonisme qui nous semble être aussi d'ordre métaphysique, même si cet aspect de la question a été généralement escamoté – ne doit pas nous faire oublier que, sans le lyrisme de Cavalli et de Balocchi, le sens d'abstraction et le graphisme de Veronesi, sans les définitions typiques dans le domaine des valeurs tonales de Leiss et de Vender, la photographie italienne aurait difficilement franchi l'impasse dans laquelle elle se trouvait depuis de très longues années. A l'époque où les réussites de ce groupement commencèrent à s'imposer à l'attention comme sur le terrain des compétitions, peu ou rien ne pouvait lui être opposé.

---

Sinon qu'une photographie basée principalement sur sa qualité extrinsèque et d'esprit étroitement salonnier ou une production professionnelle d'un niveau encore plus pitoyable. Car, le contingent d'amateurs qui constituent à l'heure présente le noyau le plus vivant du métier photographique ne s'était pas encore engagée dans cette voie. Certes, l'influence de "La Bussola" avait été aidée par les circonstances dues à l'après-guerre, période pendant laquelle l'Italie était pratiquement coupée ou presque du reste du monde photographique. Et si cette sorte de légalité qu'avait instauré l'ensemble de réussites de cette école vivait son cycle d'or, elle devait flancher avec l'apparition des courants parvenus de l'étranger. En effet, les premières expositions à caractère international et la pénétration des publications et des ouvrages photographiques d'Europe et d'outre-Atlantique vinrent secouer certains conformismes d'esprit (production américaine) et mettre l'accent sur le mécanisme subjectif de l'objectif photographique. (Subjektive Photographie). Quoiqu'il en soit, il restera au crédit de "La Bussola" d'avoir oeuvré positivement pour la conquête et l'affirmation d'un style. Que ce dernier se soit réduit à une sorte de "monologue souverain" et n'ait pas répondu aux préoccupations des générations montantes à savoir: la mise en question des formes d'expression et des techniques, soit. Du moins les voies de la renaissance de la photographie italienne avaient été frayées. On pourrait regretter que certains de ses membres aient oublié ou négligé de tenir compte que l'ascendant dans le sens noble du terme consiste précisément à engager les disciples à quitter les maîtres, à les dépasser dans d'autres voies. Et de le reconnaître à l'occasion. Mais ceci est un autre discours. L'histoire de Roiter coïncide avec l'époque de la régénération de la photographie vénitienne, lorsque sur la fin de 1947, des hommes jeunes, provenant de différents horizons culturels et sociaux mais qui avaient en commun la passion de la photographie, l'exigence d'élucider leurs idées et l'aspiration de ne point demeurer dans l'isolement, s'unissaient sous le signe de "La Gondola". Et c'est tout naturellement qu'à l'instar de la plupart de ses compagnons, Roiter subit l'influence des photographes de "La Bussola" et particulièrement celle de Cavalli et de Leiss. Ascendant sur la démarche: noble sérénité de l'oeil, action sur les moyens: style médité, tonalités subtiles, technique impeccable. Mais autant que ses admirations, les premières photos de Roiter montraient la nature de sa propre sensibilité et révélaient déjà ses dispositions naturelles sinon son choix préférentiel pour les aspects de la réalité qui se prêtent à être idéalisés en de rigoureux rapports formels. La clé et les prémices de ses ouvrages photographiques à venir sont déjà évidents tant sur le plan de la vision que sur celui de la forme et des valeurs tonales. Sur ce dernier aspect, le rapprochement avec Leiss s'impose: des blancs très purs, une grande richesse de demi-teintes, ces mêmes qualités que nous retrouverons plus tard dans ses livres "Ombrie" et "Andalousie".

Il serait malvenu de reprocher à Roiter une inconstance dans sa démarche de photographe: l'amour sincère du beau dans la nature, ce sentiment d'un monde "arcadien", l'opposition au tragique de la vie, l'exaltation du bonheur et de l'innocence sont toujours les sujets qui l'inspirent. Ni la marche du temps ni la mesure de l'espace influent sur son oeuvre, il continue à décrire sous tous les cieux le même paysage humain. Dans un certain sens, il est rarement production plus autobiographique que la sienne. La Sicile a beau ne pas être l'Espagne ni l'Ombrie le Brésil, toutes les dissimilitudes de lieux, les disparités de moeurs, bref, toutes les oppositions d'où qu'elles viennent, lui paraissent accessoires devant l'identité de la beauté de la nature et des hommes. Il voit plus de villages que de villes, davantage de prairies que d'usines. Son univers descriptif est le règne des êtres qui ignorent l'existence de la machine. A l'encontre de tant de ses confrères qui nous imposent une vision âcre, violente de la vie, notre vénitien nous propose un réalisme tempéré et module le chant nuptial des saisons des hommes radieux avec la perfection rassurante des formes. Mais en idéalisant les formes à un tel degré on ne peut éviter d'idéaliser en même temps l'état des choses, le cours des faits. Et cette attitude ou cette impulsion mènent droit, croyons-nous, au sentiment du refus de son époque. Or, les buts de Roiter sont tout autres. Dans la profession de reporter qu'il vient d'embrasser avec un sens très aigu de ses responsabilités, on note déjà un changement de registre. Au reste, ses images du Brésil font présager d'une plus grande adhérence à la réalité sociale et contiennent le ferment d'une nouvelle objectivité dans laquelle les idées et parfois les jugements ne sont pas systématiquement évités. Ainsi, Roiter qui remporte un Prix Nadar pourra peut-être se voir attribuer un jour ces lettres de noblesse qu'est la bourse Guggenheim. C'est là tout le mal qui nous lui voulons. Ce n'est pas sans intention que notre présentation de l'oeuvre récente de Roiter se termine par la série de portraits du vieux maître Ferruccio Leiss. L'hommage que le cadet rend au grand aîné prend ici sa véritable signification car, en plus que d'avoir été le père spirituel du mouvement photographique vénitien, Leiss est sans aucun doute le seul vrai "personnage" de la photographie italienne. Cet ancien pédagogue, descendant de hauts fonctionnaires tyroliens, prêtant service dans l'administration des provinces italiennes de l'empire austro-hongrois, devenu un authentique vénitien, est l'homme qui a le plus sincèrement et le plus directement décrit Venise et sa lumière. Une Venise hors du temps, il est vrai, mais toujours pleine d'incessantes quoique invisibles présences humaines. Parfois le style n'est pas l'homme même mais seulement tel qu'il voudrait paraître. Avec Leiss, c'est l'être même avec toutes ses qualités et ses imperfections. Toute son oeuvre en témoigne, mais la plus significative est, à notre avis, celle qu'il a vouée aux nuits de Venise. Ces nuits qui vivifient son existence d'homme soucieux de travailler en paix dans le silence. Ses nocturnes extraordinairement nuancés et denses de cette atmosphère que Leiss rend avec tant d'amour et de minutie, se comptent parmi les plus beaux que l'objectif ait capté. Les appareils les plus vieillots et les optiques du début du siècle sont généralement ses instruments. Mais son oeil toujours jeune pourchasse la lumière de sa ville bien-aimée qui le hante et qu'il arrive à rendre en d'évocantes images. Car pour Leiss, Venise est un trésor de lumières dont un artiste n'arrivera jamais à bout. Homme de vaste culture mais peu fait pour s'adapter aux exigences pratiques de l'existence et aux conventions de la vie sociale, il aurait pu devenir, le voulant, le photographe à succès et le mieux rétribué de son pays. Mais opposé à toute sorte d'obligation – même à celle de développer ses propres photographies, en effet, une grande partie de son oeuvre est inédite dans ses tiroirs bourrés de négatifs – il préféra son indépendance à la réussite, voire, à sa sécurité matérielle.

La photographie italienne doit beaucoup à Leiss, surtout dans le domaine physico-chimique. Son "tonalisme" dans lequel on a voulu voir une caractéristique de l'école italienne, a marqué toute une génération de photographes. D'autre part, sa production, qui jouissait de l'estime générale, a contribué à faire comprendre et admettre dans ce pays où les préjugés sur l'art ont force de loi, que la photographie était bien plus qu'un procédé mécanique de reproduction: un véritable moyen d'expression. Avec cet homme solitaire, sans besoin, qui mène une vie ascétique, homme libre comme il est donné d'en connaître peu dans une époque d'arrivisme sordide, prend fin une période de la photographie italienne. Celle-là même qui suscita de très beaux talents, d'où surgirent les Roiter, les Biasi, les Branzi et d'autres encore qui, en professionnels de l'image, en vrais faiseurs de rapports, se préparent à mettre le monde en photographie. Ce monde qu'ils avaient jusqu'ici plus aimé que compris, plus senti que réfléchi. Quant à nous, nous espérons que des

"Camera". Apparirà in seguito anche il suo nome, Paul Bergen, un teorico sconosciuto che contribuisce con lunghi articoli ad alcuni numeri di "Camera". La prossimità con il nome di Martinez lasciava pensare a uno pseudonimo di quest'ultimo, idea sfumata dinanzi all'evidenza della traduzione in tedesco del nome di Paolo Monti, Paul Bergen per l'appunto. Nell'articolo vengono affrontati con grande cognizione di causa alcuni aspetti importanti della situazione fotografica in Italia, partendo da uno degli esponenti più noti internazionalmente in questo periodo. Il veneto Fulvio Roiter, infatti, già apparso più volte sulle pagine di "Camera", ha pubblicato dei libri fotografici per la *Guilde du Livre* di Losanna e ottenuto il Premio Nadar per uno di questi nel 1956.<sup>70</sup> Martinez e Paolo Monti ripercorrono gli esordi della sua carriera a Venezia, i riferimenti culturali nel panorama fotografico italiano e mettono in risalto il ruolo fondamentale che Ferruccio Leiss ha avuto nel rinnovamento fotografico del Paese, in particolare attraverso l'influenza esercitata sui giovani fotografi, tra i quali a Venezia si conta anche Fulvio Roiter. Si parla in questo articolo del ruolo del gruppo *La Bussola*, che dopo un decennio di attività si è sciolto, e degli insegnamenti che i suoi membri lasciano in eredità: "senza il lirismo di Cavalli e di Balocchi, il senso dell'astrazione e la grafica di Veronesi, senza le definizioni tipiche nell'ambito dei valori tonali di Leiss e di Vender, la fotografia italiana avrebbe difficilmente superato la stagnazione nella quale si trovava da lunghi anni." Si riconosce a questo sodalizio di aver posto attenzione all'affermazione di un'idea di stile, sebbene aiutato dall'isolamento del periodo che precedette la guerra, ma si rimprovera, e in questo passaggio la voce di Monti si fa sentire, il "monologo sovrano" di questo gruppo, la mancanza di attenzione per le nuove generazioni, che iniziano a scoprire la fotografia americana, tedesca e francese e a non riconoscersi più negli insegnamenti dei maestri italiani. L'incapacità di lasciare seguire agli allievi la loro strada, senza imporre loro le proprie idee, è una critica che Monti muove implicitamente a Giuseppe Cavalli.

Gli autori dell'articolo riconducono molti elementi della fotografia di Fulvio Roiter alla lezione di Ferruccio Leiss, installatosi a Venezia negli anni Trenta, dopo aver fondato a Milano il *Circolo Fotografico Milanese*, del quale fu segretario e di cui ospitava a

---

hommes de la trempe d'un Ferruccio Leiss existent toujours et cela indépendamment de notre attachement pour la photographie."

<sup>70</sup> Nel 1954 *La Guilde du Livre* ha pubblicato *Venise à fleurs d'eau* e nel 1955 *Ombrie Terre de Saint François*, che gli vale il Prix Nadar nel 1956.

casa propria la sede. I bianchi molto puri, la ricchezza dei mezzi toni, sono i lasciti di Leiss nella fotografia di Roiter. Egli viene definito il padre spirituale del movimento fotografico veneziano, "il solo vero "personaggio" della fotografia italiana."

Pedagogo, discendente da alti funzionari tirolesi dell'amministrazione astro-ungarica nelle province italiane dell'impero, "diventato un autentico veneziano, è l'uomo che in maniera più sincera e diretta ha descritto Venezia e la sua luce. Una Venezia fuori dal tempo, è vero, ma sempre piena di incessanti sebbene invisibili presenze umane." <sup>71</sup>

"I suoi notturni straordinariamente ricchi di sfumature e densi di questa atmosfera che Leiss rende con tanto amore e minuzia, si contano tra i più belli che obiettivo abbia mai catturato." La descrizione del suo lavoro e del suo stile fotografico è completata dal suo grande spessore etico e umano: "uomo di vasta cultura ma poco fatto per adattarsi alle esigenze pratiche dell'esistenza e alle convenzioni della vita sociale, avrebbe potuto diventare, se lo avesse voluto, un fotografo di successo e il meglio pagato del suo Paese. Ma contrario a ogni sorta di obbligazione – anche a quella di sviluppare le proprie fotografie, la cui maggioranza in effetti giace inedita nei suoi cassetti pieni di negativi - preferì la propria indipendenza alla riuscita, e alla sicurezza materiale. La fotografia italiana deve molto a Leiss, soprattutto nell'ambito fisico-chimico. Il suo "tonalismo" nel quale si è voluto vedere una caratteristica della scuola italiana, ha segnato tutta una generazione di fotografi. D'altra parte, la sua produzione, che godeva della stima generale, ha contribuito a far comprendere e ammettere in questo paese in cui i pregiudizi sull'arte hanno forza di legge, che la fotografia era molto più di un procedimento meccanico di riproduzione: un vero mezzo d'espressione. Con quest'uomo solitario, senza necessità, che conduce una vita ascetica, uomo libero come è dato conoscerne pochi in un'epoca di arrivismo sordido, giunge alla sua conclusione un periodo della fotografia italiana".

---

<sup>71</sup> Ferruccio Leiss pubblicò nel 1953 un libro fotografico su Venezia: Ferruccio Leiss, *Immagini di Venezia*, Guarnati, Milano, 1953, con l'introduzione di Jean Cocteau e Filippo de Pisis. In questo volume sono straordinarie le fotografie notturne della città, le immagini con la nebbia sono diventate celebri, contribuendo a definire l'identità stessa di Venezia. Si veda a questo proposito: Francesca Dolzani, *Immagini di Venezia: un progetto di Ferruccio Leiss, Daria Guarnati e Gio Ponti*, in *Fotografia a Venezia nel dopoguerra*, a cura di Italo Zannier, Alinari, Firenze, 2005.

Leiss ha partecipato alla fondazione della Bussola e ha, al tempo stesso, ispirato il sodalizio della Gondola, Paolo Monti gli riconosce il ruolo dell'insegnante, nell'accezione più nobile del termine.<sup>72</sup>

In questo numero viene anche pubblicato il regolamento della II Biennale Internazionale di Pescara.

Il numero di giugno è interamente dedicato al legame tra la fotografia e la medicina. La copertina è un'immagine del medico bolognese Giulio Parmiani. L'articolo principale, *Esculapio e la fotografia*, riunisce le immagini di alcuni medici, tra i quali gli italiani Antonio Persico, Giulio Parmiani e Alessandro Novaro, che firma anche l'articolo pubblicato nelle pagine seguenti intitolato *I medici e la fotografia*, dopo quello del collega belga Albert de Loz, *La fotografia e i medici*. Novaro si rivolge nel suo articolo particolarmente a questi ultimi, sottolineando la necessità che essi contemplino, accanto alla cultura umanistica, anche una cultura fotografica. Illustra l'importanza della fotografia nell'attività medica, così strettamente legata per motivi clinici ai risultati delle fotografie a raggi x, alle microfotografie, ma, in qualità di psichiatra e neurologo, la considera anche un possibile mezzo per indagare la psiche umana.

Alessandro Novaro è di Pescara, e in una lettera indirizzata a Martinez, con la quale invia anche il testo dell'articolo, chiede nuovamente il sostegno di quest'ultimo per la Biennale, e annuncia con soddisfazione che Mario Giacomelli è entrato a far parte del Fotoclub di Pescara.<sup>73</sup>

In una breve nota al termine di questo numero, si parla del cinquantesimo anniversario di L. Fritz Gruber.<sup>74</sup> Come si ricorda nel breve testo, egli ha un ruolo importante nel panorama mondiale della fotografia, quale esperto conoscitore dei suoi aspetti economici e culturali. Emigrato in Inghilterra durante la Seconda Guerra Mondiale, al rientro propone alla Photokina di organizzare delle esposizioni nelle quali assicura la partecipazione di interpreti internazionali, nel 1950 *Fotoform* di Otto Steinert, nel 1951 fa venire dal Museum of Modern Art di New York la mostra *In and out of Focus*, nel 1952 *Memorable LIFE Photographers, Moda e Fotografia a colori*. Nel 1954 si assicura la partecipazione delle Nazioni Unite con l'ideazione di concorso

---

<sup>72</sup> Si veda anche il volume curato da Paolo, Monti, 30 anni di fotografia a Venezia, Il Circolo Fotografico La Gondola 1948-78, Venezia, Marsilio, 1980.

<sup>73</sup> Lettera di Alessandro Novaro a Romeo Martinez del 5 aprile 1958.

<sup>74</sup> L. Fritz Gruber, in "Camera", 37. Anno, n.6, giugno 1958, pag. 268



fotografico destinato ai giovani e nel 1956 ottiene la partecipazione dell'UNESCO alle esposizioni di Photokina. Gruber viene qui tratteggiato come un grande attivatore di eventi, organizzatore infaticabile, grande appassionato di fotografia. Partecipa alle Biennali veneziane organizzate da Martinez, e insieme inaugureranno dei progetti editoriali cui si farà accenno più avanti.<sup>75</sup>

In questo numero si menziona anche la Seconda Esposizione Internazionale della Fotografia Sottomarina, che si terrà ad Ancona dal 12 al 27 luglio.

Il mese di luglio è interamente dedicato alla fotografia giapponese. La copertina è di Tadasu Oide e nel numero si parla della tradizione estetica in un articolo firmato da Kohen Shigemori, dello sviluppo contemporaneo della fotografia nipponica ad opera di Nobuo Ina e si affronta anche la situazione dell'industria fotografica. Il sistema della fotografia giapponese viene analizzato nei tre elementi fondamentali: la storia, la situazione culturale contemporanea e il progresso legato all'industria.

Anche la fotografia europea, come l'arte e il cinema di questo periodo, si interessa al Giappone. Shigemori fa riferimento allo sguardo giapponese, alla tendenza a una visione lirica dell'arte in generale, che sacrifica l'elemento realistico per un'interpretazione, spesso costellata di simboli. Scrive che la popolarità di cui gode all'estero "ciò che noi con un pizzico di ironia chiamiamo "la rosa giapponese", ci mette un po' a disagio e tuttavia questo è un fatto che dobbiamo affrontare. Comprendere le ragioni di questo dilemma equivale quasi a comprendere l'estetica della fotografia giapponese".<sup>76</sup>

Nobuo Ina fornisce al lettore occidentale un'analisi storica, dagli esordi nell'Ottocento, alle influenze europee che iniziano a penetrare attraverso la diffusione delle opere di Moholy Nagy, Renger-Patzsch, Roh e Man Ray. Sono le esperienze di fotografi giapponesi in Europa a dare l'avvio all'interesse per il fotogiornalismo, i periodici americani come "Life", Harper's Bazaar" plasmano il gusto di una nuova generazione. L'industria ritorna a funzionare, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale e in un tempo molto breve permette una nuova grande espansione della fotografia. Alcuni maestri perseverano sulla via del realismo e la

---

<sup>75</sup> Nell'archivio della moglie di L. Fritz Gruber sono custodite delle immagini che ritraggono Romeo Martinez, Norman Hall e Fritz Gruber in occasione di alcuni incontri di lavoro a casa di quest'ultimo in Germania.

<sup>76</sup> Kohen Shigemori, *La tradition esthétique et la photographie au Japon*, in *Camera*, 37. Anno, n.7, luglio 1958, pag. 291.

diffusione attraverso riviste e periodici, che tornano a circolare dopo la guerra, le novità editoriali, tra le quali quella importante di *Images à la sauvette* di Henri Cartier-Bresson. Come già aveva menzionato Paolo Monti nell'articolo dedicato a Roiter e a Leiss, un'altra fonte importante di rinnovamento per la fotografia giapponese, così come lo è stato per quella italiana, è l'opera di Otto Steinert, con *Subjektive Fotografie*, che incarna la tendenza opposta al realismo documentario. Nel suo resoconto molto preciso sull'attività di molti fotografi in Giappone, Ina vede una sempre maggiore capacità di emanciparsi dalle influenze occidentali per creare uno stile autonomo che, pur con tutte le contaminazioni, assuma dei tratti specificamente nipponici. Anche questo articolo si chiude con il malessere del pubblico giapponese dinanzi a certe scelte occidentali, che, menzionando un concorso di *Popular Photograhny*, finiscono per premiare le visioni più convenzionali improntate a un esotismo che da molto tempo ormai costituisce l'unico sguardo occidentale sull'Estremo Oriente.

Questo numero inaugura un'attenzione per la fotografia giapponese che verrà rinnovata in molte occasioni in futuro, sia da un punto di vista storico che estetico e che avrà un ulteriore punto di arrivo nell'esposizione organizzata in occasione di una delle Biennali della Fotografia di Venezia, di cui si parlerà più avanti.

Una fotografia di Fulvio Roiter introduce il numero di agosto, nel quale Emmanuel Sougez scrive un *Propos sur le reportage*.<sup>77</sup> Forte della sua lunga esperienza di fotografo e di *photo-editor* nel mondo della stampa illustrata, egli cerca di fornire al lettore una precisazione su cosa caratterizza un reportage e introduce in questo modo il lavoro di Jean Marquis. In prima battuta Sougez marca una differenza tra ciò che rientra in un lavoro di illustrazione su commissione, e cita l'esempio di un'abbazia cistercense sulla quale un editore può voler pubblicare un libro, e il reportage vero e proprio, che si riferisce alla documentazione di un paese, di un popolo con le sue tradizioni e costumi. Il reportage fotografico è la relazione visiva di un fatto, la testimonianza personale di qualcuno che ha visto una situazione e la racconta a chi non era presente. Nel reportage ha un'importanza fondamentale il valore del fatto rappresentato, che determina dunque anche l'interesse del lavoro

---

<sup>77</sup> Emmanuel Sougez, *Propos sur le reportage*, in "Camera", 37. Anno, n.8, agosto 1958, pag. 357.

stesso, mentre la qualità fotografica non è un aspetto che riveste in questo ambito una grande importanza: laddove essa è presente, accanto all'istante rappresentato, contribuisce alla realizzazione di una fotografia eccellente, ma ciò avviene raramente. Sougez mette a confronto l'opera di due foto-reporter francesi: Jean Marquis ha una maniera molto diversa da quella di Cartier-Bresson di fare reportage, quest'ultimo è un reporter nato che si esprime con la fotografia, Marquis è un fotografo per il quale il reportage è un campo d'azione. Sougez evidenzia che non si tratta più infatti di immagini colte "à la sauvette", ma piuttosto di "un'espressione più estesa e più sensibile di quella del reportage di choc", nella quale il fotografo realizza delle immagini dalla tecnica impeccabile, che racchiudono una composizione, la scelta di un punto di osservazione, del tempo e dell'ora, restituendo l'atmosfera propria a ogni luogo per trasmetterla allo spettatore, con tutta la sua carica di intensità.

Nel mese di settembre vengono presentati su "Camera" dei "giovani talenti", l'olandese Joan van der Keuken, l'italiano Mario Giacomelli e il francese Jeanloup Sieff: la copertina di questo numero è una fotografia di Eve Arnold.

L'autore del testo, Carle Hoskeller, esordisce rilevando nei tre fotografi un'inquietudine comune e proprio questo sentimento impedisce di mettere in atto un'analisi tradizionale del loro lavoro, perché sembra di essere di fronte a delle immagini che non possono essere giudicate con il metro classico dell'estetica e della tecnica. "Ciò che desta l'interesse non rientra nell'ambito quasi esclusivamente materiale in cui le imperfezioni rivestono grande importanza. Ho accettato di considerare il mezzo di espressione in funzione delle intenzioni di questi giovani autori. E di nuovo, per me, dubbio e inquietudine. Quali sono infatti le loro intenzioni profonde? Quale parte ha la spontaneità o la premeditazione in un'opera che sembra soprattutto pensata? Sembra non essere presente in queste immagini, ad eccezione di quelle di J.L. Sieff, alcun partito preso preliminare, ma soprattutto sembra che i loro autori le abbiano concepite in un stato di ansia che, passeggero o duraturo, li tormentava."<sup>78</sup>

Tre fotografi ventenni o poco più, appartenenti a tre Paesi diversi, accomunati da uno stesso sentire tormentato, che trova espressioni personali molto diverse, non

---

<sup>78</sup> Carle Hoskeller, *Jeunes talents*, in "Camera", 37. Anno, n.9, settembre 1958, pag. 403.

riconducibili a un dato tecnico comune. E' interessante la nuova prospettiva che introduce l'autore dell'articolo con il riferimento a una fotografia pensata, rispetto alla quale non valgono i criteri estetici e tecnici di un giudizio classico sull'immagine: la prudenza è necessaria, scrive Hoskeller, quando si è in presenza della fotografia pura. L'analisi che offre di Giacomelli rivela l'ipersensibilità in quell'inquietudine drammatica, espressa attraverso una visione angosciata della natura e i contrasti violenti dell'immagine; le pagine seguenti presentano una grande forza espressiva.<sup>79</sup> Il numero di ottobre è dedicato alla fiera di Colonia Photokina, in copertina c'è una fotografia a colori di Ernst Haas del 1953, scattata a New York.

Il primo articolo è un'introduzione alle esposizioni della fiera, nel quale Heinrich Freytag parla del ruolo avuto da L.Fritz Gruber nell'ideazione della formula espositiva di Photokina. Essa ha il pregio, secondo il redattore tecnico di "Camera", di avere tentato di riunire in una stessa manifestazione l'innovazione tecnica del mondo dell'industria fotografica e le immagini realizzate dai fotografi.

Questa edizione presenta sedici esposizioni: *La fotografia al servizio dell'industria*, organizzata dalla rivista americana "Industrial Photography", che mostra l'utilizzo che la General Motors fa della fotografia; *La fotografia ultra-rapida e la cinematografia ad alta frequenza*, *La gioventù fotografa*, terzo concorso organizzato da Photokina e l'"Associazione operaia della gioventù che fotografa". *Subjektive Fotografien 3*, organizzata da Otto Steinert, *L'autoritratto in fotografia*, anche curata da Otto Steinert, *La serie delle fotografie: la vita degli animali*, che rinnova l'esperienza del 1956; *I bambini di Chim*, un'esposizione commemorativa del lavoro sui bambini europei di David Seymour, il fotografo di Magnum morto nelle operazioni militari durante la crisi di Suez.

L'elenco continua con una selezione di fotografie europee e americane apparse sulla stampa, *Présents partout*, una mostra di alcune immagini della collezione del defunto Prof. Erich Stenger, storico della fotografia, un'esposizione dedicata al *Manifesto fotografico*, e ancora *L'humour de la caméra*, *Images d'Allemagne*, *Le donne e la fotografia*, con immagini di Margareth Bourke-White di "Life" e di Margaret Harker, primo presidente donna della Royal Photographic Society inglese.

---

<sup>79</sup> Il primo catalogo critico dell'opera di Mario Giacomelli è stato realizzato da Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli*, Feltrinelli, Milano, 1980; nel 1992 Ida Gianelli ha curato una sua mostra al Castello di Rivoli: Mario Giacomelli, Ida Gianelli, *Mario Giacomelli*, Charta, Milano, 1992. Phaidon ha dedicato al fotografo un'importante monografia curata da Alistair Crawford, *Mario Giacomelli*, Phaidon, London, 2001.

Viene organizzata una mostra delle *Migliori foto a colori di "Life"*, e infine vengono esposti i risultati di due concorsi per i giovani, uno dei quali riservato ai giovani d'Europa, organizzato con la collaborazione dell'UNESCO, intorno al tema: *Come viviamo*.

Accanto alla mostra *Subjektive Photographie 3*, Otto Steinert ne cura una dedicata all'autoritratto: Otto Toussaint firma su "Camera" un articolo di carattere storico, nel quale ricostruisce la tradizione artistica europea a partire dal Rinascimento, individuando le tipologie principali del genere dell'autoritratto e le loro derive contemporanee. Un articolo riproduce le fotografie a colori di Ernst Haas e di Fulvio Roiter. Il numero prosegue poi con l'annuncio da parte della Redazione di una nuova rubrica di scritti sulle arti visive: *Les idées et les faits*, cui i lettori potranno contribuire segnalando dei brani. Tra le citazioni ve ne sono alcune dedicate al tema del ritratto. "Le fâcheux dans l'autoportrait photographique, c'est qu'il apparaît le plus souvent comme un fait majoré ou diminué, l'expression en moi dièse, pour paraphraser Valéry. R.-M. Bergen".<sup>80</sup>

Conclude il numero un intervento di Emmanuel Sougez sull'estetica del nudo fotografico.

La copertina del mese di novembre è un'immagine astratta realizzata da Livinus van de Bundt, futuro pioniere della videoarte olandese, all'opera del quale sono dedicati due articoli. Apre il numero un articolo del fotografo svizzero Hans Finsler, che parla di *Partenone, Ronchamp e la fotografia*.

Un'immagine di Suzanne Hausammann è la copertina del numero di dicembre, dedicato a Chim, David Seymour, il fotografo di Magnum deceduto due anni prima, cui Photokina ha appena dedicato una mostra importante e alle fotografie scattate al Circolo Polare Artico da Jean Marquis. Conclude questa uscita una nuova pagina della rubrica *Les idées et les faits*.

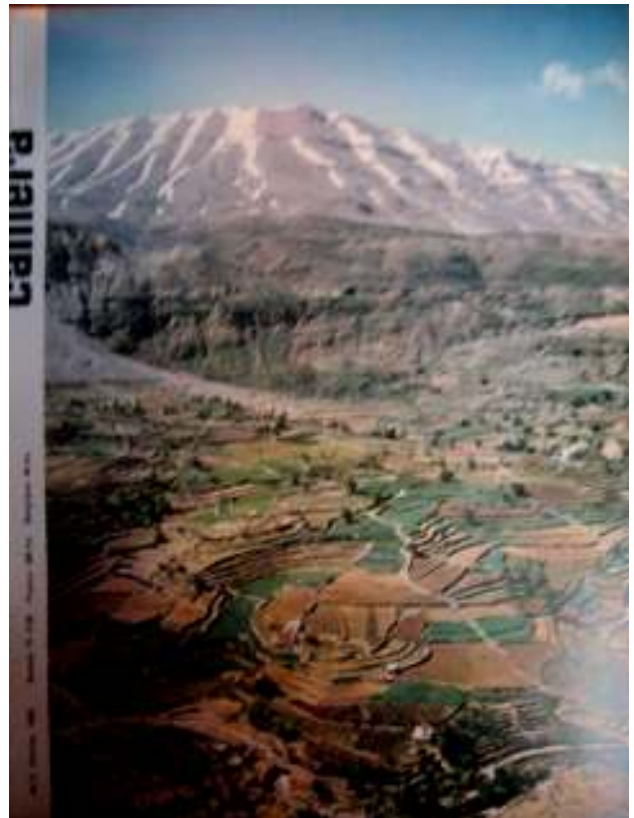
---

<sup>80</sup> *Les idées et les faits*, in *Camera*", 37. Anno, n.9, settembre 1958, pag. 487.

IMMAGINI



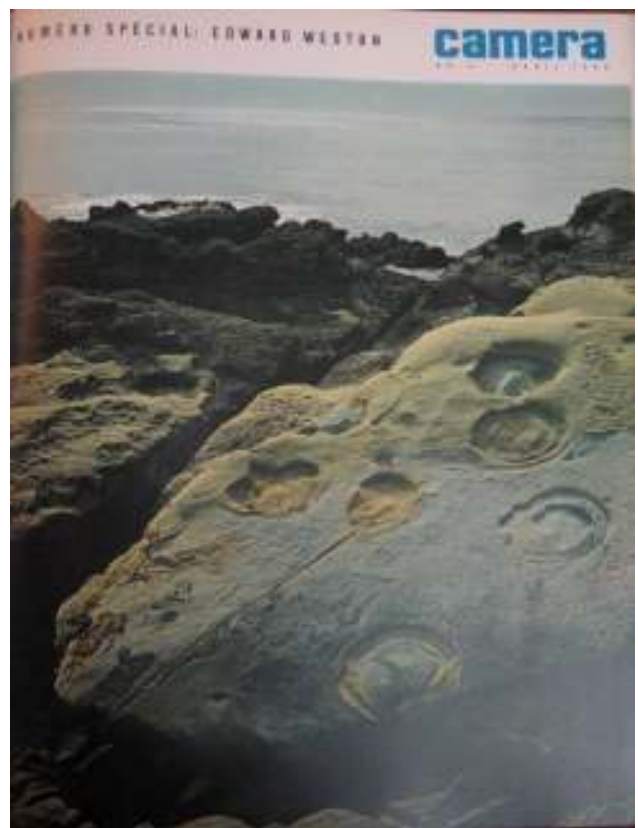
Camera, 37. Anno, n.1, gennaio 1958



Camera, 37. Anno, n.2, febbraio 1958



Camera, 37. Anno, n.3, marzo 1958



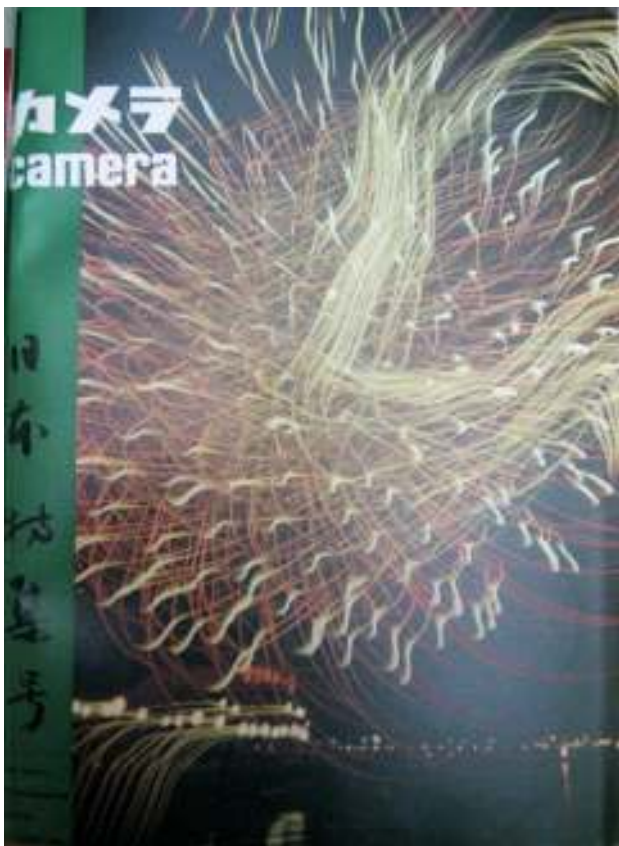
Camera, 37. Anno, n.4, aprile 1958



Camera, 37. Anno, n.5, maggio 1958



Camera, 37. Anno, n.6, giugno 1958



Camera, 37. Anno, n.7, luglio 1958

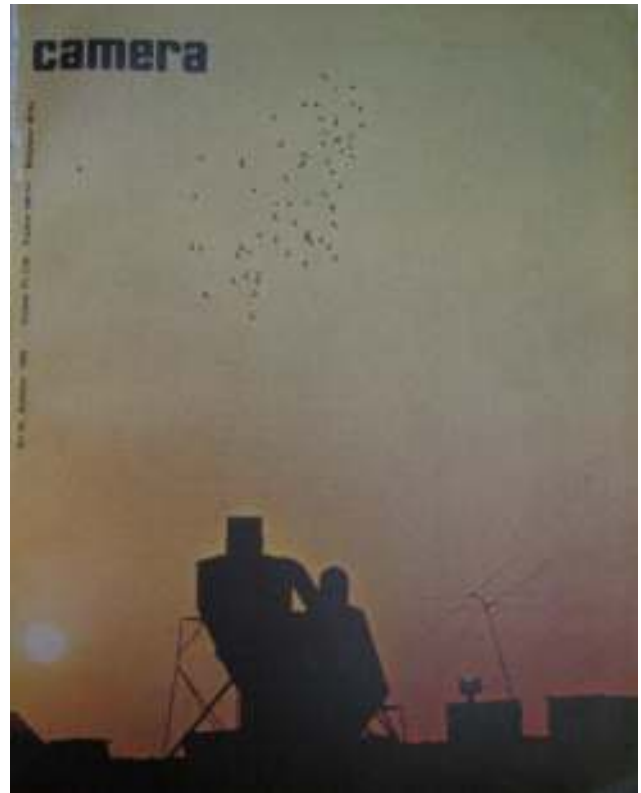


Camera, 37. Anno, n.8, agosto 1958

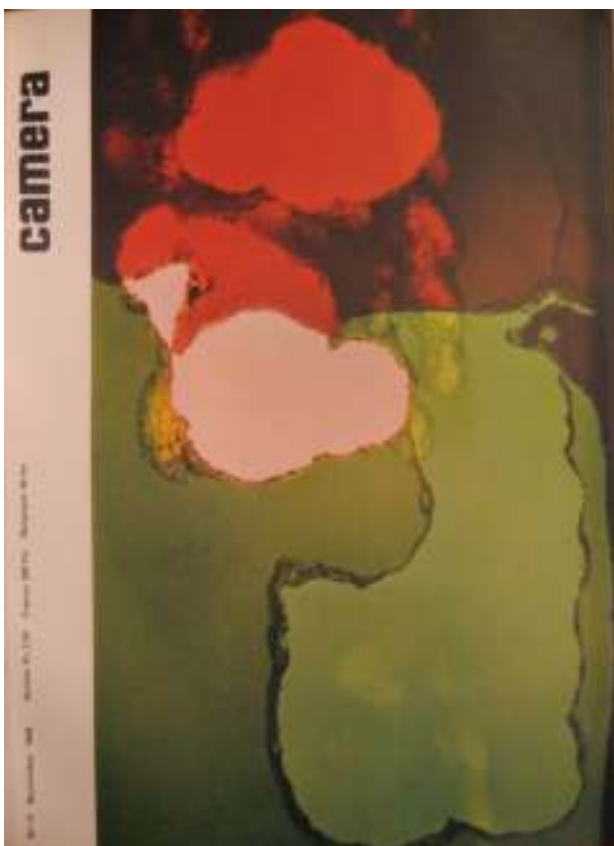




Camera, 37. Anno, n.9, settembre 1958



Camera, 37. Anno, n.10, ottobre 1958



Camera, 37. Anno, n.11, novembre 1958



Camera, 37. Anno, n.12, dicembre 1958

## CAMERA 1959

Fin dalla prima edizione di "Camera", Martinez ha dato grande spazio all'editoria: la carta stampata rappresentava infatti in quella fase il fronte più strutturato della professione fotografica. Negli anni ha cercato di ricostruire l'evoluzione del giornalismo fotografico, fin dalla nascita della rivista "Life" nel 1936, cui egli riconosce il merito di aver rinnovato profondamente lo stile della comunicazione e dell'informazione. Apre dunque il numero di gennaio presentando il lavoro di uno dei fotografi più conosciuti di "Life", Howard Sochurek.

Con quest'anno inizia a farsi più intensa l'attività editoriale di Martinez. La sua politica di innalzamento della qualità di stampa della rivista "Camera", come si è già sottolineato nei capitoli precedenti, inizia a dare i suoi frutti e la casa editrice C.-J. Bucher di Lucerna diventa un punto di riferimento importante per gli editori americani, che iniziano a proporre a Martinez delle collaborazioni editoriali molto prestigiose.

In gennaio "Camera" dà comunicazione della nascita di EUROPHOT, un'associazione europea di professionisti della fotografia: nuovamente si parla di fotografia in un'accezione sovranazionale. Martinez partecipa a una conferenza dedicata al fotogiornalismo all'Università di Miami e il suo intervento riguarda la fotografia europea; una nuova consapevolezza sovranazionale prende forma, incoraggiata anche dal continuo confronto con gli Stati Uniti. Accanto all'aspetto puramente culturale, diventa sempre più evidente che per poter sostenere il ritmo vorticoso dell'evoluzione del mondo fotografico, i mezzi che possono essere messi a disposizione da un singolo Paese non sono sufficienti, l'interlocutore per l'Europa è infatti il continente americano, un enorme mercato per la fotografia in tutti i suoi aspetti. La dimensione europea finisce dunque per essere l'unica possibilità di assicurare uno spazio ai professionisti del Vecchio Continente, è dunque necessario nutrire anche una prospettiva culturale più ampia, in grado di articolare un sistema che abbia la forza di affermarsi su scala internazionale.

In autunno si tiene a Venezia la Seconda Mostra Internazionale Biennale di Fotografia, dedicata questa volta alla fotografia contemporanea extra-europea. E' significativo notare che il termine di paragone nella riflessione fotografica di Martinez

rimane invariabilmente il territorio europeo, la prima edizione aveva infatti posto l'attenzione sulla fotografia europea.

Il mese di gennaio si apre con una fotografia di Howard Sochurek in copertina, il primo articolo di questo numero è infatti dedicato al suo lavoro. Il fotografo di "Life" viene presentato da uno scritto della Redazione, nel quale si menzionano i suoi incarichi più prestigiosi, che sono valse la medaglia d'oro "Robert Capa" nel 1955, dopo aver completato il reportage in Indocina costato la vita a quest'ultimo.<sup>1</sup>

Segue un articolo dedicato ai ritratti della fotografa tedesca Liselotte Strelow, della quale alcune immagini sono state esposte alla precedente Photokina. Hanns Ris scrive insieme a Martinez il testo di presentazione, nel quale ripercorre l'avvicinamento e il percorso dell'autrice verso la fotografia. Dopo il diploma ha lavorato presso la Kodak a Berlino, dove sviluppa una tecnica impeccabile. "I suoi ritratti svelano una semplificazione straordinaria delle linee fino a raggiungere una sorta di perfezione intellettuale e plastica al tempo stesso. Dal momento che nei 6 anni di attività da Kodak ha imparato a fondo "il mestiere", non si preoccupa più di questioni tecniche. Opera in qualsiasi condizione di luce e se la luce del giorno non è sufficiente, si accontenta di una sola lampada. Ciò è caratteristico della sua attitudine contraria al genere del ritratto americano."<sup>2</sup> Nell'articolo continua la descrizione della pratica fotografica dell'autrice, che nell'ultima guerra, oltre ad avere perso la famiglia, ha perso tutto l'archivio dei negativi e del lavoro svolto in lunghi anni. Preferisce lavorare sola e non tollera altra presenza oltre al modello da ritrarre. Liselotte Strelow non si cura di ciò che il soggetto vorrebbe comunicare nel

---

<sup>1</sup> Redazione, *Howard Sochurek*, in "Camera", 38. Anno, n.1, gennaio 1959, pag. 3. "Il y a plus de choses sous le soleil... que la photographie pourra jamais nous en donner. Ce qui compte, c'est l'esprit qui les voit, l'oeil ne fait jamais que suivre. L'essentiel est dans l'organisation mentale, la conformation intellectuelle du photographe et dans la conception qu'il se fait de l'univers."

Ainsi très simplement définies par l'un de nos plus grands reporters, les exigences d'une activité – que les milieux photographiques continuent de juger en fonction des seuls critères techniques et esthétiques – nous semblent s'appliquer à point à la nature et à la qualité de l'oeuvre de Howard Sochurek. Comme beaucoup de ses confrères aînés ainsi que ceux de sa génération, Sochurek fut affecté pendant la guerre à la section photographique de l'armée américaine, et plus précisément auprès des corps combattants dans le Pacifique. Promu "Army photo Officer" de la 8e Armée, il fut adjoint en cette qualité au général MacArthur au Japon. Démobilisé, il rejoignit en tant que photographe de presse le *Milwaukee Journal*, un quotidien justement renommé pour son utilisation intelligente de l'illustration photographique, après quoi il devint collaborateur de "Life". Il venait d'avoir 25 ans. Envoyé en Corée, il devait pas la suite se voir assigner la tâche de terminer le reportage sur la guerre d'Indochine commencé par Bob Capa et resté en suspens à la mort de celui-ci. Depuis, et toujours attaché à "Life", Sochurek a parcouru principalement le Proche-Orient, l'Inde, le sud-est asiatique, et récemment à plusieurs reprises l'Union soviétique. Titulaire de la médaille d'or "Robert Capa" attribuée pour la première fois en 1955 par le Overseas Press Club, son reportage en couleur sur "L'Age de l'Air", dont nous publierons une sélection dans un prochain numéro, lui valut d'être distingué en 1956 comme le photographe de magazine de l'année." Réd.

<sup>2</sup> Hanns Ris/Mz, *Liselotte Strelow*, in "Camera", 38. Anno, n.1, gennaio 1958, pagg. 23-24.

ritratto, lei rifiuta questo "desiderio di semplice auto-esaltazione per arrivare al ritratto tipizzato e significativo dell'individuo."<sup>3</sup> I suoi ritratti si collocano al di fuori dell'attualità, come Beaton, Penn, Hill, Nadar prima di lei li hanno realizzati, in un'epoca in cui la fotografia rifiutava il suo potere di mentire.<sup>4</sup>

Questo aspetto della finzione nel ritratto, è un tema che sta sollevando molti interrogativi tra i fotografi. Alcuni di loro abbandonano semplicemente il genere, come Gotthard Schuh, perché non intendono partecipare alla finzione, messa in scena dal soggetto. Altri fotografi e Martinez stesso affronteranno nei prossimi numeri di "Camera" questo argomento, il problema di un genere che attraversa, in questa fase, molte contraddizioni.

Vengono pubblicate a seguire le fotografie del giapponese Takutaro Tanaka.

Agli inizi di questo mese di gennaio Martinez riceve da Venezia la notizia che per il mese di aprile-maggio non saranno disponibili le sedi convenute per la Biennale Internazionale di Fotografia, lasciando come uniche possibilità Palazzo Grassi o Ca' Pesaro. La decisione di rimandare la manifestazione al mese di ottobre, per poter utilizzare gli spazi della precedente edizione, viene comunicata su "Camera" nel mese di marzo.

In questo inizio d'anno Martinez scambia alcune lettere con Tito Feriozzi di Fermo, anch'egli uscito di recente dal Circolo per la Cultura nella Fotografia di Croceni. Alla fine del 1958 era infatti apparsa la notizia sul bollettino del C.C.F. pubblicato dalla rivista "Ferrania", che Romeo Martinez non faceva più parte del Centro, né lo rappresentava più all'estero. Feriozzi propone a Martinez di organizzare la partecipazione fotografica italiana al VII Festival Mondiale della Gioventù, che per la prima volta si tiene in un paese esterno all'Unione Sovietica, a Vienna, nel mese di luglio. Egli aveva già collaborato con Romeo Martinez all'organizzazione delle mostre fotografiche di Mosca nel 1957, cui si è già fatto accenno in un precedente capitolo. L'occasione del loro incontro era stata proprio la cura dell'allestimento di alcune esposizioni della Prima Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, affidata al Centro per la Cultura nella Fotografia. Feriozzi fa riferimento per lettera a uno

---

<sup>3</sup> Hanns Ris/Mz, cit. pag. 24.

<sup>4</sup> L'Historisches Museum di Francoforte ha dedicato a Liselotte Strelow una retrospettiva all'inizio del 2009: AA.VV., *Liselotte Strelow : Retrospektive 1901-1981*, Hatje Cantz Verlag, 2008. Per un approfondimento ulteriore si veda Liselotte Strelow, Marlene M. Rytlevsky, *Liselotte Strelow. Momente der Wahrheit. Bildes einer Jahrhunderts*, Hinstorff Verlag, 2006.

screzio avuto con Crocenzi del C.C.F., ma alla disponibilità di questo di chiarire i malintesi passati e collaborare all'organizzazione della sezione di fotografia del Comitato italiano del VII Festival Mondiale della Gioventù. Il referente del Festival è Luigi Ficcadenti di Roma, egli chiede la collaborazione di Feriozzi e, tramite questi, di Martinez, per curare la partecipazione italiana, che, come scrive Feriozzi in una lettera a Martinez del primo febbraio, "senza la tua opera (...) sarebbe meschina o nulla"<sup>5</sup>; propone a tal fine l'organizzazione di un concorso per selezionare i materiali. Nella lettera di febbraio, Feriozzi menziona anche l'eventuale partecipazione a Vienna di una parte delle fotografie della Biennale di Venezia, come era avvenuto già due anni prima, la variazione delle date della manifestazione veneziana comunicate a Martinez ai primi di gennaio rende tuttavia la cosa irrealizzabile.

Alla conclusione del numero di gennaio di "Camera", una nota della Redazione presenta EUROPHOT, l'Associazione europea dei fotografi professionisti: "*Nous sommes heureux de diffuser, à l'intention de nos lecteurs photographes professionnels ce premier communiqué d' "Europhot" dont le contenu, pour se situer principalement sur le plan du métier, n'est pas sans rapport avec les différentes matières qui sont traitées dans notre publication.*"<sup>6</sup>

Europhot nasce in Svizzera nel 1957 dall'associazione dei gruppi nazionali di fotografi professionisti europei. "Nell'epoca attuale, in cui si forma un'associazione europea di libero scambio e il mercato comune, è dovere di ogni associazione nazionale prendere contatto con i propri vicini. Numerosi problemi possono essere risolti molto più facilmente, conoscendo come essi sono stati già risolti da altri."

I paesi che ne fanno già parte sono Germania, Austria, Francia, Olanda, Svezia e Svizzera. In occasione dell'assemblea generale tenutasi in settembre 1958 a Eindhoven, erano presenti anche dei rappresentanti di Inghilterra e Finlandia, Italia e Danimarca sono indicate come futuri aderenti.

Nella discussione ha assunto un ruolo di primo piano la questione del diritto d'autore, l'associazione si propone di offrire assistenza legale ai suoi aderenti nelle controversie legate a questo punto. Si parla inoltre della necessità di uniformare le

---

<sup>5</sup> Si fa qui riferimento alle lettere inviate da Tito Feriozzi a Romeo Martinez il 5 gennaio 1959, il primo e il 7 febbraio dello stesso anno.

<sup>6</sup> Nota della Redazione, *Europhot*, in "Camera", 38. Anno, n.1, gennaio 1959, pag. 31.

tariffe e i listini professionali; tra i progetti discussi c'è anche l'organizzazione di mostre fotografiche itineranti.

Il numero di febbraio ha in copertina una fotografia di René Burri di Magnum, cui viene dedicato il primo articolo; Romeo Martinez scrive il testo di presentazione dell'autore, che era già stato ospitato sulle pagine di "Camera".<sup>7</sup> Nel commento al suo lavoro Martinez introduce l'elemento del "tono", il punto di equilibrio, cioè, tra il potere di significazione delle immagini e la qualità emotiva che esse trasmettono. Ma se la sensibilità rientra nelle qualità umane del fotografo, l'espressione deve passare necessariamente attraverso una forma appropriata di linguaggio, una struttura formale dell'immagine, con ciò che questo implica nelle scelte di ordine estetico e dei mezzi tecnici da utilizzare. In questo senso Martinez vede nella pratica del reportage non solo una "scuola di vita", ma anche un modo per arrivare all'arte.

Il numero prosegue con una parte interamente dedicata alla fotografia e alla preistoria. Alcuni articoli tecnici raccontano l'uso della fotografia nell'indagine archeologica e si ricollegano al ruolo di questa nella storia dell'arte, una disciplina che ha trovato uno straordinario impulso dopo l'invenzione della fotografia.

Gillo Dorfles pubblica quest'anno il saggio intitolato *Il divenire delle arti*: Martinez fa un segno nella sua copia, nel punto in cui Dorfles, citando un libro presente nella sua biblioteca privata, il volume di Gyorgy Kepes *The New Landscape in Art and Science*<sup>8</sup>, riflette sull'impatto che la fotografia e il cinema hanno avuto nell'approfondire e rinnovare l'"universo formale" del pubblico, sul ruolo che hanno i

---

<sup>7</sup> Romeo Martinez, *René Burri*, in "Camera", 38. Anno, n.2, febbraio 1959, pag. 5. "René Burri n'a pas besoin de présentation ici. Photographe au talent reconnu, ayant collaboré aux principaux périodiques d'Europe et d'Amérique, membre de *Magnum*, il compte des "références" beaucoup plus appréciables que les miennes. Au reste, ses photos ont déjà été publiées dans nos pages il y a un peu plus de deux ans, et à cette occasion il avait été amené à parler de ses aspirations et de l'esprit dans lequel il envisageait le reportage photographique. A ce point de vue, notre jeune Suisse a montré une remarquable cohérence de "démarche" et de "conscience" dans la pratique de son métier. Non que tout lui ait été facile, il a bien eu des expériences plus ou moins décevantes (péchés de jeunesse, souvent), mais il est certain que si le succès l'a fortifié, la non-réussite occasionnelle, loin de le décourager, l'a au contraire stimulé. En fait, sa production en témoigne. Sur le plan du sensible, ses images se définissent par le pouvoir de signification qu'elles contiennent et la qualité d'émotion qu'elles dégagent, bref, par leur ton. Mais si l'assiette de la sensibilité est la caution des ressources intérieures du photographe, il n'est pas d'expression valable sans un moule approprié de langage: la structure formelle de l'image dans ce qu'elle implique de préférences d'ordre esthétique et de connaissances des moyens techniques. Sur ce terrain comme sur le précédent, René Burri ne dément pas les enseignements de son maître Hans Finsler, et ce n'est pas peu dire. Dans le monde des formes, les antagonismes, les échanges, les interpénétrations se manifestent sur tous les plans. Et la photographie n'échappe pas à cette fécondation. Il s'agira d'établir des rapports nouveaux entre les différentes formes d'expression. Des concurrences surgissent de toutes parts dans ce domaine, et particulièrement entre la parole écrite et l'image qui tend à la remplacer en grande partie comme moyen de communication et comme instrument de culture. Ainsi, nous voyons dans la photographie, et notamment dans la pratique du reportage, non seulement "une école de vie" mais également "une école d'art". Il fallait bien en arriver à ce mot. Pas vrai, René Burri!" R.-E. Mz.

<sup>8</sup> Gyorgy Kepes, *The New Landscape*, Paul Theobald and Co., Chicago, 1956.

fotogrammi, quali "elementi nuovi e inediti che una natura trasfigurata ci offre per arricchire il nostro patrimonio di engrammi visuali"<sup>9</sup>.

Il mese di marzo è consacrato alla *Subjektive Fotografie n.3*, l'esposizione tenutasi a Colonia in occasione di Photokina nell'ottobre 1958. "Camera" non aveva ancora affrontato l'argomento e lo fa in questo numero con un articolo di Otto Toussaint, che aveva già scritto sulla mostra dedicata all'autoritratto curata da Otto Steinert. La copertina è una fotografia astratta dell'olandese Livinus van de Bundt, presentato su "Camera" alla fine del 1958.

L'articolo di Toussaint intitolato *Senza ritorno* nasce da un'intervista con Otto Steinert, il fondatore di *Subjektive Fotografie*. La terza edizione, a differenza delle due precedenti del 1951 e 1955, non è seguita dalla pubblicazione di un catalogo: l'autore cerca di tracciare una linea storica di questo movimento per spiegare ciò che Steinert definisce una "valanga", "fotografare "soggettivamente" è diventato una ricetta".<sup>10</sup> Il bilancio di questo esperimento non è dunque molto felice agli occhi dell'ideatore stesso.

L'esperienza del gruppo tedesco *Fotoform*, divenuto poi *Subjektive Fotografie*, può essere comparata con quella del gruppo italiano La Bussola, anch'essa assimilata da un punto di vista teorico alle posizioni di Otto Steinert. Tuttavia, la realtà per il sodalizio italiano è che al momento della sua fondazione nel 1947, aveva sostanzialmente già esaurito lo slancio che ne aveva motivato la creazione. Non bisogna dimenticare che questi Paesi hanno vissuto quasi vent'anni di isolamento culturale: in Italia i fotografi della fine degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, non avevano accesso al lavoro dei colleghi stranieri, i primi contatti con gli ambienti fotografici internazionali riprendono negli anni Cinquanta. Come hanno scritto anche Martinez e Monti nel mese di maggio 1958 su "Camera", infatti, la lezione della Bussola è stata superata molto rapidamente nel momento in cui la fotografia italiana incontra le esperienze internazionali. La diffidenza nei confronti della fotografia documentaria aveva una ragion d'essere in una situazione di isolamento politico dovuto a una dittatura, ma alla Liberazione, la lezione del realismo, che attraverso il cinema diventa neo-realismo, e attraverso le esperienze francesi, americane,

---

<sup>9</sup> Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino, 1959, pag. 260.

<sup>10</sup> Otto Toussaint, *Sans retour. D'après une entretien avec le Prof. Dr Steinert*, in "Camera", 38. Anno, n.3, marzo 1959, pag. 5.

svizzere, inglesi, si chiama foto-reportage, non può più essere rifiutata. La Bussola pubblica il suo Manifesto nel momento in cui le nuove generazioni fondano il circolo La Gondola a Venezia, i cui riferimenti sono per l'appunto molto diversi. Se dunque la mostra *Subjektive Fotografie* del 1951 ha un impatto molto forte su un pubblico appena uscito dall'isolamento, la situazione nel 1955 è completamente cambiata.

Si rende poi forse opportuna una valutazione sulla scelta della definizione *Subjektive Fotografie*. Come ha sottolineato L. Fritz Gruber presentando il lavoro di Chargesheimer su "Camera", e così la redazione di "Aperture" in una nota cui si è fatto riferimento in un capitolo precedente, e infine anche Otto Toussaint in questo articolo del numero di marzo, non è forse tutta la fotografia "soggettiva"?

Egli riporta la definizione di Steinert: "la fotografia soggettiva è una fotografia umanizzata, personalizzata e che implica l'utilizzo dell'obiettivo per creare delle immagini che corrispondano alla sensibilità e alla visione del mondo dell'autore". E Toussaint giustamente replica: "Ma non è che forse è proprio la fotografia "oggettiva" che in realtà non esiste?"<sup>11</sup>

Conclude laconicamente parafrasando le parole di Steinert, che attribuisce la fine del movimento alla sua diffusione eccessiva: dopo la prima *Subjektive* nel 1951, che ha avuto un effetto di rottura, le altre due sono rimaste nel solco di un'evoluzione, senza più la forza di innovare. La volontà tassonomica portata avanti da Steinert e dai sostenitori della *Subjektive Fotografie*, il bisogno di assegnare un'etichetta alle esperienze creative di quella che è con certezza l'ultima generazione di fotografi amatori nell'accezione tardo-ottocentesca, nasce forse dal bisogno di arginare il caos e di creare un ordine nella diffusione incontrollabile della fotografia nella società europea degli anni Cinquanta.

In questo numero si parla anche di storia della fotografia: in un articolo intitolato *La Fotografia - creazione pittorica. Delle origini, della funzione e delle possibilità creatrici della fotografia*, J.A. Schmoll-Eisenwerth fa riferimento a opere storiche pubblicate in area tedesca, quella dell'austriaco Josef-Maria Eder nel 1932, del tedesco Erich Stenger e di Helmut Gernsheim.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Erich Stenger, *Die Geschichte der Kleinbildkamera bis zur Leica*, Unscharf Verlag, Frankfurt a.M., 1949; Helmut e Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford University Press, London, 1955.



Si annuncia infine che la Biennale Internazionale di Fotografia di Venezia è rinviata al mese di ottobre.

Il numero di aprile è dedicato alla fotografia di Bruce Davidson: una sua immagine intitolata *La ragazza del Blackhawk Night-Club* è la copertina di questo mese e l'articolo sul fotografo di Magnum è firmato da Barbara Miller e Romeo Martinez.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Barbara Miller, Romeo Martinez, *Bruce Davidson*, in "Camera", 38. Anno, n.4, aprile 1959, pag.6. "J'étais amoureux d'une jeune fille qui avait un faible pour Cartier-Bresson, qu'elle n'avait d'ailleurs jamais rencontré. Elle parlait beaucoup plus de lui que de moi. Pendant six mois, j'ai cru qu'il avait mon âge." Au cours de ces six mois, c'était en 1950, Bruce Davidson, âgé alors de seize ans, découvrit les "Images à la sauvette", et comprit du même coup combien une pensée pouvait être collée dans le moule de l'image photographique – et aussi que Cartier-Bresson était de vingt-cinq ans son aîné. A l'époque, Bruce suivait les cours de photographie du Rochester Institute of Technology, un des hauts lieux de l'enseignement en la matière aux Etats-Unis. "Mes parents espéraient que j'y apprendrais autre chose que d'appuyer sur le déclic d'un appareil", dit-il. Mais avec le temps, il s'est avéré que ce qu'il y avait acquis correspondait dans son essentiel à ce que lui-même avait essayé d'apprendre empiriquement depuis qu'il avait, pour la première fois à l'âge de dix ans, manié un appareil photographique: une technique appropriée aux moyens d'expression du candidat à la profession de photo-journaliste Bruce Davidson. Sur ce terrain, il a suivi les leçons de son premier maître: capter "l'instant décisif" du fait ou du sujet relaté, tendre à rendre l'événement ou l'histoire en une seule photo. Ce qui, sur le plan de la forme, implique un sens très aigu de la composition. Mais si Davidson possède ce sens, ce qui est indéniable, il n'en reste pas moins que sa conception de la mise en forme de l'image l'engage parfois à renchérir sur la signification du fait plus qu'à le rapporter dans son contexte littéral. Nous en voulons pour preuve la photo prise lors des obsèques du célèbre compositeur de jazz W.-C. Handy, dans laquelle l'évidence, la littéralité du fait est chargée de surindications significatives. A commencer par le léger flou des glaïeuls au premier plan, l'arbre dont les branches dépouillées portent un nid abandonné, et la trompette, symbole du défunt, pointée sur l'horizon bouché de la maison qui lui fait face. L'image du baiser sur le balançoire est d'une autre veine, mais procède de la même conception rhétorique (dans la propriété élevée du terme) de l'expression. Que les deux personnages, Geoffrey Home et Nancy Berg, soient des vedettes de cinéma, cela semble ici un fait marginal, et pourtant, il s'agissait précisément d'un service d'actualités sur ce jeune ménage d'acteurs. Mais une fois de plus, le photographe placé devant son sujet s'est trouvé à en étendre le sens. Partant du particulier, il aboutit au général. Le couple de vedettes est devenu "le couple" tout court, l'envol de la balançoire, l'élan de deux êtres qui s'aiment. Sur le terrain de la technique photographique proprement dite, rien à ajouter qui ne s'impose à la vue. Davidson est un adepte du petit format et plus particulièrement du Leica. Comme beaucoup d'autres photographes, il est d'avis que le résultat compte davantage que les théories, car leur application dogmatique n'aboutit qu'à affecter sinon détruire la spontanéité. Mais si Bruce a assimilé de remarquables connaissances techniques, c'est aussi parce que la photographie est en quelque sorte sa seconde nature. "C'est un mode de vie", dit-il. Fils d'un avocat aisé, il naquit, il y a vingt-cinq ans, à Oak Park, dans la banlieue de Chicago, et eut une enfance similaire à celle de n'importe quel petit Américain vivant à l'écart des grandes villes. Dans son existence d'adolescent, il ne se passa rien d'exceptionnel, si ce n'est l'apparition d'une petite boîte magique. Ce fut au moment où les appareils photographiques devinrent le dada de sa bande de camarades de classe, presque tout âgés de dix ans. Tous se mirent à photographier à tort et à travers, y compris Bruce et son frère, qui s'étaient équipés d'un Falcon et de 127 pellicules. "Nous étions tous les deux des drôles de petits bonhommes", raconte Bruce. "Nous voulions prouver à maman quels grands sportifs nous étions, et nous nous photographions mutuellement avec une raquette de badminton à la main, en position de volée. Où encore, nous nous prenions sur le point de plonger dans le lac de dont, en réalité, nous étions parfaitement incapables." A l'extrême de cet engouement, Bruce installa même sa propre chambre noire pour les besoins de ses copains, l'appelant "Bruce's Photo Shop". Peu à peu, la ferveur photographique se calmait, mais le jeune garçon continuait de s'y intéresser; aussi, son oncle lui offrit-il, pour son treizième anniversaire, son premier 35 mm., un Argus A-2. A quatorze ans, il commença à travailler après la classe dans le magasin de photo de l'endroit, mais comme il avait une fâcheuse tendance à laisser tomber des objets aussi fragiles que les lampes ou les posemètres, on lui confia le soin d'épousseter des surfaces planes, telles que les comptoirs et les étalages. Ce qui lui donnait l'occasion d'observer à loisir tous les accessoires photographiques étalés dans la vitrine. Un emploi chez le photographe local, M. Cox, lui procura de l'expérience pratique et son apprentissage... noces, réceptions, bébés, ventes de charité, etc. A la même époque, il fit la découverte des taudis de Chicago et il fut si impressionné pas cet envers atroce de la vie, dont il avait tout ignoré jusque-là qu'il ne l'a jamais oublié depuis. En quittant le collège, il prit part à son premier concours en remportant, dans la catégorie animaux, un prix offert par Eastman-Kodak, et de ce fait ses potos furent exposées au Chicago Museum of Science and Industry. Encouragé par son beau-père à s'engager dans la voie des arts appliqués, il entra alors au Rochester Institute of Technology. Il y acquit non seulement de solides connaissances techniques mais aussi, sous l'impulsion d'un maître très compréhensif, Ralph Hattersley, des notions très clairvoyantes dans le domaine des activités photographiques et du rôle du photographe dans notre société. Il vendit sa première "story" à "Photo Workshop", une revue qui cessa de paraître avant même de l'avoir publiée, et découvrit, grâce à l'admiration que son amie nourrissait pour Cartier-Bresson, le livre de celui-ci: "Images à la sauvette". Après Rochester, ce fut l'expérience de la découverte de New York... "Un garçon de province avec un appareil photographique dans une grande ville", vous voyez cela, dit-il à ce propos. Pendant trois mois, il exerça le métier d'illustrateur pour Eastman Kodak, travaillant en studio avec un appareil 8x10 inches. Cet hiver-là, il suivit des cours à l'Université de Yale, dans l'intention d'apprendre quelque chose de plus que la photographie, ce qui lui valut à la fois l'initiation à la philosophie et la découverte d'un groupe d'amis doués. "Les cours de philosophie (Aristote et Platon) mettaient de l'ordre dans mes idées et les amis m'apprenaient les autres matières qui m'intéressaient..."

Egli sarà presente anche alla Terza Conferenza sul Fotogiornalismo organizzata in collaborazione con l'Università di Miami, proprio alla fine di questo mese, da Wilson Hicks e Morris Gordon.

Alla conclusione di questo numero una nota firmata da Romeo Martinez annuncia con rammarico la chiusura della rivista belga "Photorama".<sup>14</sup> Il suo redattore capo è un caro amico di Martinez e di molti fotografi italiani, Paese che ha frequentato a lungo e al quale ha dedicato molto spazio sulle pagine della rivista di proprietà della società Gevaert: stiamo parlando di Hermann Crayebeckx. "Il 1958, che è stato tra l'altro un anno particolarmente significativo sul piano della vitalità della fotografia – Expo di Bruxelles, Photokina e altre esposizioni internazionali di qualità come quelle di Anversa, Pescara, Bratislava ecc. – quest'anno fasto dunque, si è terminato con un evento deplorabile sotto molti punti di vista: la cessazione di "Photorama". Il nostro collega di Anversa era un pezzo magistrale nel concerto della stampa fotografica internazionale la cui sparizione lascia un vuoto difficile da riempire. La sua importanza non data di ieri e non avrebbe potuto fare altro che crescere, nella misura in cui un pubblico sempre più vasto prende gusto alle conoscenze fotografiche. Non è tra i meriti minori di Photorama di aver saputo fare coincidere in una forma notevole, esigenze redazionali di ordine generale e interessi particolari. E ciò con molta intelligenza, sia nella missione di diffondere la cultura fotografica che nell'obiettivo di promuovere i prodotti Gevaert, che suscitava la simpatia del pubblico. Questi due aspetti, benché in misura diversa, e senza volere per questo immischiarci negli affari della grande società belga, non ci sono così indifferenti, da non deplorare la decisione presa nei riguardi del nostro eccellente ed efficace collega. Quanto a H. Crayebeckx, R. Van Hoye e K. Van Deuren e a tutti i loro collaboratori, desideriamo manifestare loro tutta la nostra stima, e l'attestazione di

---

Life publica, à l'époque, un essai sur le football à l'Université de Yale. Ensuite, deux ans de service militaire obligatoire lui firent connaître d'abord l'Arizona, et ensuite la France où il fut attaché au Shape. Ces deux années furent marquées par une préférence pour des reportages sur les conditions d'existence des personnes âgées, ce qui est assez exceptionnel pour un jeune homme de son âge. Un de ces essais fut récemment publié par la revue Esquire. C'est l'histoire de Mme Fauché, la veuve de Montmartre, dont on voit également quelques images dans nos pages. Ici l'optique de Bruce est fortement influencée par le climat physique et moral dans lequel vit cette femme. Une existence dont la trame des jours est tissée dans le passé, sans autres attaches qu'à un lieu, sans autre raison de vivre que de se vouer au culte du souvenir d'un époux artiste peintre. Rien qui ne soit plus proche de ce que nous avons dit de l'esprit de notre photographe, mais il faut reconnaître que cette suite d'images dépasse et l'intérêt passager et le temps d'une lecture instantanée. Aussi, en terminant, nous sommes tentés de dire, pour paraphraser le titre de Proust, qu'au monde perdu de Mme Fauché a répondu le monde retrouvé par un jeune Américain toujours et uniquement soucieux de se maintenir à la hauteur des sujets qu'il aborde. Et ceci n'est pas un moindre mérite même lorsqu'on fait partie d'un groupe aussi exigeant en la matière que Magnum. "

<sup>14</sup> Romeo Martinez, *En guise d'au revoir à un estimable confrère*, in "Camera", 38. Anno, n.4, aprile 1959, pag. 38.

simpatia che molte persone e numerosi gruppi fotografici ci hanno pregato di trasmettere loro.” Craeybeckx e Martinez intrattengono una regolare corrispondenza da molti anni, sono legati infatti anche da un rapporto di amicizia, che includeva un proficuo scambio professionale.

Nel mese di novembre del 1958 Martinez aveva ricevuto una lettera dall’Università di Miami firmata da Wilson Hicks, nella quale lo invitava a partecipare alla Terza Conferenza Annuale sul Fotogiornalismo, organizzata dall’Università di Miami e dalla America Society of Magazine Photographers (ASMP), che si tiene dal 22 al 25 aprile negli Stati Uniti. Hicks è il Presidente e il Vice Presidente è Morris Gordon, con il quale Martinez ha mantenuto i contatti dopo la pubblicazione su “Camera” delle sue fotografie industriali.

Hicks scrive a Martinez: *“Certainly an exchange of ideas about photojournalism and photography between Europe and the United States should prove mutually beneficial. I firmly believe the experience will be of great value to you just as knowing and hearing you will be of great value to us.”*<sup>15</sup> In questa occasione gli propone di parlare dei nuovi talenti della fotografia europea.

Per una platea americana, l’unico interlocutore possibile è il “continente europeo”, e Martinez, attraverso “Camera”, ne è in questa sede uno dei rappresentanti più noti. Egli, inoltre, si è recato più volte negli Stati Uniti per ragioni professionali, lavora a stretto contatto con agenzie, case editrici e Istituzioni di questo Paese, ne conosce molto bene anche le pubblicazioni fotografiche. Il programma della Conferenza di Miami è denso, molti sono i relatori, e Martinez interviene il 24 aprile sui nuovi talenti e le tendenze in Europa.

Nella prima giornata del 22 aprile apre la conferenza Edward K. Thompson di “Life”, con un intervento intitolato *What I hate about photographers*. A seguire una tavola di discussione su *Fact Vs. Fiction Photograph*, alla quale partecipano Ruth Adams, *picture editor* di “America Illustrated”, Bruce Davidson di Magnum, L. Fritz Gruber direttore di Photokina e Charles T. Haun, *picture editor* del “Detroit Free Press”. Il pomeriggio Peter Hunter, fotografo di Amsterdam, presenta l’opera di Erich Salomon. L’indomani la giornata è riservata alla stampa specializzata e Martinez assiste all’intervento di Alvin von Auw, direttore delle pubblicazioni della Western

---

<sup>15</sup> Lettera inviata da Wilson Hicks a Romeo Martinez l’11 novembre 1958.

Electric Company, che parla del ruolo della comunicazione nell'industria. Il 24 aprile, prima di Martinez, interviene Betty Leavitt, direttore della ricerca iconografica di "Look", sul tema della macchina fotografica come strumento politico. Dopo di lui, un tavolo di discussione moderato da Ruth Adams di "Amerika Illustrated", sulle immagini nelle riviste è animata da Douglas Borgstedt del "Saturday Evening Post", S. Clay Felker di "Esquire" e Frank Zachary di "Holiday Magazine". Nel pomeriggio Suzanne Szasz, Bruce Davidson e W. Eugene Smith presentano il loro lavoro.

Martinez riceverà al rientro dagli Stati Uniti alcune lettere con attestazioni di stima e ringraziamenti per gli innumerevoli stimoli che la conversazione con lui ha suscitato.

Nel mese di maggio si riaffaccia il tema del ritratto e se ne offrono due interpretazioni, quella dell'inglese Tony Armstrong Jones e quella dell'attore di origini russe, ma residente in America dagli anni Quaranta, Yul Brynner. La copertina di questo numero è una fotografia eseguita in studio da Tony Armstrong Jones, ritrattista della famiglia reale. L'articolo è firmato da Hans Wolf, che si occupa della rubrica *Lettera da Londra*, e da Romeo Martinez: si parla di una fase di rinnovamento di questo genere fotografico, messo a confronto con il diverso approccio di Yul Brynner, da una parte il ritrattista delle autorità, dall'altra quello delle celebrità, dedito tuttavia "alla demitizzazione iconografica dei "mostri sacri".

Con Liselotte Strelow, nel numero di gennaio, si era menzionata la resistenza all'interpretazione americana del genere del ritratto; anche Yul Brynner con il suo lavoro va nella direzione di scomporre il mito, di ridurlo alle sue componenti umane. Gli autori dell'articolo, Martinez e forse Barbara Miller, pongono l'accento sul particolare curioso, che dovrebbe essere oggetto di analisi, per il quale un "uomo immagine", "in cui tutta la persona è immagine, dal profondo del suo essere al gesto e alle espressioni, si mette a esprimersi attraverso l'immagine fotografica."<sup>16</sup>

Il mese di giugno ha in copertina una fotografia di Marc Riboud. Martinez presenta in questo numero un fotografo cileno di vent'anni, Sergio Larrain, che arriva al reportage dopo aver sperimentato altri generi. L'articolo successivo ha come oggetto otto anni di esperienza fotografica nell'Himalaya del geologo di Lucerna Toni Hagen.

L'uscita del mese di luglio un forte impatto visivo, la copertina è un foglio triplo, si tratta di un numero straordinariamente illustrato, dedicato alla fotografia aerea. Il

---

<sup>16</sup> B.M. e R. Mz, *L'autre Brynner*, in "Camera", 38. Anno, n. 5, maggio 1959, pag. 26.

primo articolo è consacrato a delle suggestive vedute dall'alto di Manhattan, seguono vari interventi teorici riccamente illustrati, che vanno dalle problematiche legate all'interpretazione della fotografia aerea, al suo utilizzo in archeologia, ad opera di Carlo Lerici, e in cartografia.

In questo mese Martinez è impegnato a Lucerna nella correzione delle bozze del libro fotografico di Richard Avedon, *Observations*. Da molti mesi, infatti, uno scambio di lettere tra Martinez e Richard L. Grossmann della casa editrice newyorkese Simon & Schuster ha come oggetto la definizione degli aspetti economici e tecnici del libro in questione. Nell'attività professionale di Martinez la composizione di libri fotografici sta prendendo uno spazio sempre maggiore: egli ha sempre dedicato una grande attenzione alle uscite editoriali, come si è sempre cercato di evidenziare. Grazie agli elevati standard qualitativi richiesti alla casa editrice C-J. Bucher nella realizzazione di "Camera", Martinez è riuscito ad assicurare un'ottima reputazione internazionale alla società svizzera, che varrà numerose opportunità in collaborazione con importanti editori statunitensi.

Il numero di agosto è dedicato a Minor White, in copertina la fotografia intitolata *Callesse* di Saul Leiter, apre un numero dalle immagini molto intense. I testi e le citazioni sono tratti dal diario che l'autore tiene dal 1934. In una lettera dell'anno precedente White aveva promesso di inviare tutti i materiali per un'uscita su "Camera". Martinez lo introduce al pubblico europeo di "Camera", mettendo in luce la sua importanza nella promozione della cultura fotografica negli Stati Uniti, attraverso l'insegnamento, l'organizzazione di esposizioni e la creazione della rivista "Aperture" nel 1952.<sup>17</sup>

Dopo un'ampia documentazione del lavoro di White, la Redazione pubblica delle immagini dello svedese Rune Hassner.

Il numero di settembre è consacrato alla Seconda Mostra Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, che si terrà nel mese di ottobre: in copertina c'è la fotografia scattata da David Douglas Duncan di "Life" a un fiore di loto in Giappone le cui sementi hanno 2000 anni.

---

<sup>17</sup> Si vedano su questo autore i volumi di Michael E. Hoffman, *Minor White, Rites & Passages*, Aperture, New York, 1978 e di Peter C. Bunnell, *Minor White, The Eye That Shapes*, Princeton University, New Jersey, 1989.

La mostra era inizialmente in programma per il periodo consueto di aprile-maggio, viene spostata al mese di ottobre per alcuni disguidi organizzativi legati alla disponibilità delle sedi espositive. Il tema di quest'anno è la fotografia contemporanea al di fuori dell'Europa. Martinez pubblica su "Camera" il testo del catalogo dell'esposizione: "La seconda Mostra Biennale Internazionale della Fotografia apre i suoi battenti il 3 ottobre p.v. Le opere di 42 fotografi americani e 20 giapponesi figurano sulle pareti dell'Ala Napoleonica e del Palazzo Giustinian. Sono esposte 650 fotografie di cui più di 150 a colori di grande formato. Gli scopi che, in materia di esposizione, ci si può prefiggere sono molti: la manifestazione veneziana intende mostrare, in sintesi, gli aspetti e le funzioni della fotografia contemporanea, adottando una formula che escluda ogni competizione, lasciando questo compito alle migliaia di mostre legate o meno a dei concorsi, che riempiono il calendario fotografico mondiale. Così pure, per ora, non intende interferire nel campo dei dilettanti. Ogni spirito di esclusività a parte e senza voler dar prova di grande originalità, la Biennale si allontana dalle concezioni classiche dei "salons", poiché ogni esposizione è un tentativo destinato a mettere in evidenza, evitando la confusione dei generi, l'evoluzione dell'espressione fotografica nelle più importanti fasi della sua estetica e della sua tecnica, e nelle sue funzioni in certi campi di applicazione. Di fronte alle numerose categorie di produzione e alla moltitudine di autori, si è preferito circoscrivere le prime e dare le migliori possibilità ai secondi. E' sotto questo aspetto che si è svolta la prima Mostra ed è con lo stesso spirito che si sono allestite le tre sezioni della 2. Biennale: fotografie di giornalisti americani di "Life"; il realismo dei giapponesi, la cui partecipazione è stata selezionata in accordo con la Associazione dei critici fotografici di quel Paese; e la fotografia di moda e di illustrazione negli Stati Uniti con i fotografi di "Vogue". Ecco dunque di che soddisfare cultore ed appassionati del linguaggio fotografico dei nostri tempi."

Martinez ribadisce in questa edizione la volontà di differenziare dalle manifestazioni amatoriali la formula espositiva della Biennale, che non prevede concorsi o giurie, nell'obiettivo di tracciare un'evoluzione dei generi fotografici, rispettandone l'autonomia. Davanti alla scelta di esplorare molti campi, Martinez preferisce approfondire i generi già indagati nella prima edizione della rassegna, esponendo il lavoro di autori diversi, in particolare, quest'anno, di autori non europei. Questa

scelta, insieme alla decisione di non includere dei fotografi italiani, vale a Martinez le critiche di Guido Bezzola sulle pagine di "Ferrania", che definisce la manifestazione ripetitiva e lamenta appunto l'assenza di connazionali. Non ci sarà sulla rivista altro riferimento a questa edizione o alle Biennali che si terranno negli anni successivi.

Segue su "Camera" il testo di Romeo Martinez dedicato al ruolo di "Life" nello sviluppo del linguaggio fotografico contemporaneo.

"Delle tre sezioni che formano la 2. Biennale (opere di fotogiornalisti o se si preferisce di reporter americani, il realismo fotografico giapponese e la fotografia di moda negli Stati Uniti), la prima è interamente dedicata a circa 300 opere di fotografi della rivista "Life". La ragione di questa scelta è da attribuirsi sia alla indiscutibile influenza che questa pubblicazione ha esercitato sulla fotografia nell'ultimo ventennio, sia al talento dei fotografi e all'alto livello della loro produzione. Quando si evocano le fasi di civiltà contemporanea, nella quale i mezzi di espressione, d'informazione e di diffusione della cultura sono prevalentemente visivi, si è obbligati a considerare la parte che la stampa illustrata ha avuto, in questo campo, da quasi tre quarti di secolo. Certamente, tutta un'epoca separa un "Illustrated London News" o una "Illustration" e suoi equivalenti in altri paesi, dalle riviste e periodici del giorno d'oggi. La differenza, tuttavia, non è semplicemente di forma o di formula, ma soprattutto di sostanza. Infatti, l'insorgere di una civiltà di massa ha introdotto un concetto di cultura popolare, fondato praticamente sulla sostituzione, in scala sempre maggiore, dell'immagine alla parola. In materia di periodici illustrati, gli sforzi più interessanti, nell'utilizzazione dell'immagine, sono stati fatti dal Consorzio di Stampa Ullstein di Berlino, seguito in Francia da "Vu" e "Voilà" Altrettanto è accaduto negli altri Paesi, non esclusa l'America, prima che sorgesse "Life". La fondazione, avvenuta nel '36, di questa Rivista segnò una data memorabile perché annunciò delle trasformazioni in un campo che restava ancorato alle comode formule tradizionali. Mai prima di allora, l'immagine, e in modo particolare la fotografia, era stata utilizzata così essenzialmente, così globalmente, si potrebbe dire, per comunicare dei fatti e delle idee. Mai prima di allora un mezzo di espressione quale la fotografia aveva mostrato il grado di perfezione cui poteva giungere quando era adoperata da uomini che avessero qualcosa da dire. E' dunque all'azione di rinnovamento dei mezzi di informazione e comunicazione e, all'influenza

esercitata sulla fotografia e sulla sua evoluzione, che si deve attribuire il successo conseguito da "Life". Gli sviluppi di tale successo sono stati di grande importanza poiché, nello spazio di 15 anni, numerose altre pubblicazioni periodiche hanno seguito l'esempio di "Life". Non si può negare che, prima di "Life", la fotografia era utilizzata per illustrare un testo e non, come si è verificato più tardi, a illustrare le parole adoperate a completamento di un'immagine, poiché, con la concezione precedente, uno degli apporti di questa Rivista è consistito precisamente nel sostituire la regola della foto unica o della combinazione di immagini di provenienze diverse, con il principio della sequenza fotografica, opera di un solo fotografo. Questa nuova tendenza originò il cosiddetto giornalismo fotografico, attività che, per il suo carattere, il suo tipo e la sua forma, tende a superare il giornalismo e, comunque, lo onora. E' in questo spirito della "picture story" (il realismo dell'istante fuggente, dell'aneddoto significativo, del documentario) e nella complessità estetica e tecnica della narrativa visiva (nella quale la profondità psicologica e l'intensità di espressione danno la misura dell'autore) che i più grandi fotografi contemporanei si sono uniti alla schiera di "Life" fin dalla sua fondazione. Fra questi sono Margaret Bourke-White, Eisenstaedt, Gjon Mili, W. Eugene Smith, Feininger, Halsman, Elisofon, Ernst Haas, Capa, Cartier-Bresson, McCombe, Parks. Troppo lungo sarebbe elencarli tutti. Certo è che, qualsiasi arte, disciplina o "specializzazione" questi uomini abbiano coltivato prima - o forse a causa di ciò - il loro sviluppo intellettuale mostra che la fotografia è per essi un mezzo di espressione che avvicina l'arte alla scienza, la macchina all'uomo, la materia allo spirito."<sup>18</sup>

Su "Camera" l'articolo dedicato a "Life" ospita delle considerazioni ulteriori rispetto al testo pubblicato sul catalogo della mostra, interessanti al fine di comprendere come questa rivista e tutte le altre in generale, inclusa "Camera", rientrino in un sistema economico e politico ben più ampio. Sottolinea infatti che "Life" con la sua Edizione internazionale e la sua versione in spagnolo, svolge su scala mondiale il ruolo che le riviste nate dopo di essa, in ritardo di 15 anni, occupano su scala nazionale. "Poco importa che la congiuntura storica presente conferisca a "Life" i vantaggi che derivano dal primato della lingua inglese e dall'influenza politico-economica degli

---

<sup>18</sup> Romeo Martinez, *I fotografi di Life*, catalogo della 2. Mostra Internazionale Biennale di Fotografia, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1959.



Stati Uniti nel mondo"<sup>19</sup>, questa rivista ha su tutte le altre il primato di un utilizzo innovativo dell'immagine, che l'ha resa giustamente celebre e che continua a farlo. Martinez conclude che essa rimane infatti oggetto di emulazione da parte di tutti i periodici e degli uomini dell'arte e l'Esposizione di Venezia intende fornirne la prova. Nella sezione della Biennale dedicata ai fotografi di "Life", dunque, l'esposizione personale di Margaret Bourke-White e la mostra della fotografia a colori provengono da Photokina di Colonia, erano infatti già state esposte nell'ottobre dell'anno precedente in Germania. Le altre immagini provengono invece da New York e la mostra è composta delle fotografie scelte dagli stessi fotografi di "Life".

Vengono esposte le immagini di Leonard McCombe, James Burke, Robert Capa, Cornell Capa, Edward Clarke, Ralph Crane, Loomis Dean, John Dominis, Alfred Eisenstaedt, Eliot Elisofon, N.R. Farbman, Andreas Feininger, Albert Fenn, Paul Schutzer, Robert W. Kelley, Fritz Goro, Allan Grant, Yale Joel, Mark Kauffman, Dimitri Kessel, Fallace Kirkland, Lisa Larsen, Nina Leen, Thomas D- McAvoy, Francis Miller, Ralph Morse, Carl Mydans, Gordon Parks, Michael Rougier, Walter Sanders, Joe Scherschel, Frank Scherschel, George Silk, Howard Sochurek, James Whitmore, Peter Stackpole, Grey Villet, Hank Walker, e conclude la rassegna un reportage di Mark Kauffman.

*I colori del nostro mondo*, è questo il titolo della mostra sulla fotografia a colori di "Life", ospita le immagini di Nina Leen, John Zimmerman, George Silk, Ralph Crane, Dmitri Kessel, Alfred Eisenstaedt, John Dominis, Andreas Feininger, Ralph Morse, N.R. Farbman, Gordon Parks, J.R. Eyerman, Peter Stackpole, Eliot Elisofon, Leonard McCombe, Howard Sochurek, Loomis Dean, Jun Miki, Douglas Duncan, A.Y Owen, Franck Scherschel, M. Bouke-White, Mark Kauffman, Hank Walker, Walker Sanders, Lisa Larsen. Viene esposta una serie di ritratti di Philippe Halsman scattati in vari Paesi, dal titolo *La Bellezza della donna nel mondo*.

Nella mostra *Fotografi di moda*, realizzata con Condé-Nast, espongono Henry Clark, Horst P. Horst, William Klein, Frances McLaughlin-Gill, Tom Palumbo, Norman Parkinson, Irving Penn, Jerrold Schatsberg e Arik Nepo.

---

<sup>19</sup> Romeo Martinez, *Les photographes de "Life" à la II Biennale photographique internationale de Venise*, in "Camera", 38. Anno, n.9 settembre 1959, pag. 6.

Nella mostra sul realismo giapponese intitolata *Giappone*, espongono Gen Ohtsuka, Hiroshi Hamaya, Katsu Funayama, Kinsuke Shimada, Ihei Kimura, Ikkok Narahara, Juichi Nagano, Jun Miki, Masaya Nakamura, Senzo Yoshioka, Shoji Otake, Shoji Ueda, Shomei Tomatsu, Shotaro Akiyama, Tadahiko Hayashi, Takamasa Inamura, Tokutaro Tanaka, Yoichi Midorikawa, Yoshio Watanabe, Yukichi Watabe.

L'introduzione del catalogo è curata da Orio Vergani. Egli fa riferimento alla fotografia come a un linguaggio di massa in grado di sostituire completamente quello scritto e paragona, per la portata rivoluzionaria, l'invenzione di Niepce a quella dei caratteri mobili di Gutenberg.

Il mese di ottobre è dedicato alla fotografia pubblicitaria. Un testo di Willy Rotzler, che collaborerà nuovamente con Martinez in occasione di una pubblicazione per la collana da lui diretta per C.-J. Bucher negli anni Settanta, *Photography=Men and Mouvements*, di cui si parlerà più avanti, tratta del lavoro di uno studio di Zurigo. Si ripercorre infine l'evoluzione dei manifesti pubblicitari, riprendendo la mostra allestita a Photokina a Colonia nell'ottobre 1958. Il numero termina con un articolo dedicato ai procedimenti di stampa, alle carte e alla qualità dei prodotti stampati. Il numero di novembre è consacrato fin dalla copertina a Richard Avedon, in occasione della pubblicazione del libro *Observations*, pubblicato in Europa dalla casa editrice C.-J. Bucher, con il testo di Truman Capote. Questo progetto editoriale è il frutto di un lungo lavoro, che si è articolato nei mesi precedenti. Nel mese di luglio, come si è già accennato, Avedon si è recato a Lucerna per concludere l'impaginazione e mandarlo in stampa.

Molto interessanti sono alcune annotazioni che emergono dagli scambi epistolari tra Martinez e Richard L. Grossmann della casa editrice Simon & Schuster di New York: entrambi investono molte energie ed aspettative per questa pubblicazione, che deve essere una delle migliori dell'anno. Nel tentativo di stabilire i termini della collaborazione, Martinez fa degli accenni alla situazione del mercato editoriale europeo. Esso infatti, scrive Martinez, "sembra grande, ma è considerevolmente ridotto a causa delle molte lingue e del diverso potere d'acquisto. In altre parole, anche dovesse esserci una possibilità di mercato nei paesi Scandinavi o in Olanda, ad esempio, non potremmo assolutamente pianificare un'edizione in queste lingue

perché il mercato sarebbe davvero troppo limitato per un libro così costoso.<sup>20</sup> Concordati gli aspetti della produzione, cioè la scelta della carta e della rilegatura, per la quale Grossmann dà come riferimento quella del volume di Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, nel quale le pagine si aprono completamente creando una superficie piana, Martinez propone che l'uscita del volume avvenga in tutti i Paesi il medesimo giorno. "Camera" e le edizioni C.J.-Bucher dunque si occuperanno della distribuzione del volume nelle edizioni francese e tedesca sul continente, utilizzeranno l'edizione americana per le vendite nei mercati anglofoni in Europa continentale e la Gran Bretagna seguirà un percorso autonomo, legata agli Stati Uniti da accordi commerciali ed editoriali particolari.

Sul retro di copertina di questo mese viene stampata la pubblicità del volume, il primo della collana *Ouvertures* pubblicate da "Camera": il volume ha un formato di 27x36 cm, si compone di 152 pagine e di 105 fotografie, riprodotte in *héliogravure* ad alta qualità.<sup>21</sup>

Irving Penn invia in questo mese una lettera a Martinez, nella quale comunica l'interesse destato oltreoceano dal numero di "Camera" dedicato alla Biennale, ma soprattutto riferisce delle reazioni all'uscita del libro di Avedon, del quale un parere unanime diffuso considera la stampa e la realizzazione superbe, nel suo genere il libro più lussuoso tra tutti quelli realizzati fino a questo momento.<sup>22</sup>

Il mese di dicembre è dedicato alla fotografia giapponese, in relazione alla grande esposizione organizzata alla Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia.

Charles Henri Favrod firma un articolo sulle immagini di Yoichi Midorikava, che ha partecipato alla rassegna curata da Martinez.

L'Europa sta nuovamente riscoprendo il Giappone, anche grazie agli artisti Gutai e al cinema giapponese, che ha avuto molti riconoscimenti proprio alla Mostra del Cinema di Venezia. Nel 1951 Akira Kurosawa aveva ricevuto il Leone d'oro per il film *Rashômon*, e qualche anno dopo portò *Shichinin no samurai (I sette samurai)*, dal 1952 al 1954 Kenji Mizoguchi aveva presentato la trilogia *Saichaku ichidai onna (La vita di O Haru donna galante, 1952)*, *Ugetsu Monogatari (I racconti della luna pallida*

---

<sup>20</sup> Lettera inviata a Richard L. Grossmann di Simon & Schuster, New York, da Romeo Martinez, il 23 febbraio 1959.

<sup>21</sup> Richard Avedon, *Observations*, C.-J. Bucher, Lucerne, 1959; testi di Truman Capote. Il volume esce contemporaneamente a New York per Simon & Schuster.

<sup>22</sup> Lettera inviata a Romeo Martinez da Irving Penn il 3 novembre 1959.

*d'agosto*, 1953) e *Sanshō dayū* (1954), che ha vinto dei Leoni d'argento. Kon Ichikawa porta *Biruma no Tategato* (*L'Arpa birmana*) nel 1956 e nel 1958 riceve un Leone d'oro il film *Muhamatsu No Isshō* (*L'uomo del riscio*) di Iroshi Inagaki.<sup>23</sup>

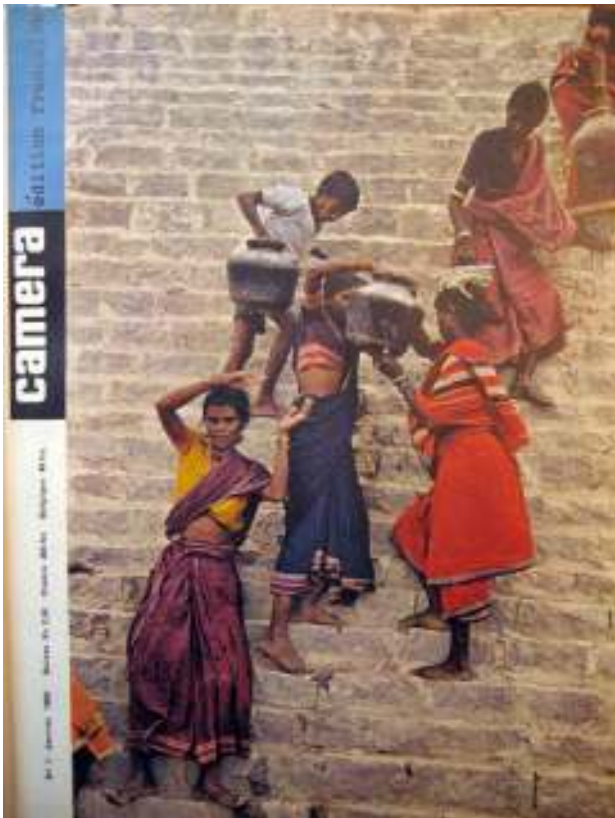
In conclusione di questo numero viene pubblicato un articolo di Maria Luisa Peretti su Ghitta Carrell.

Il 31 dicembre di questo anno molto intenso, Martinez riceve una lettera da Richard L. Grossman, nella quale anticipa un nuovo progetto editoriale, il libro fotografico di Irving Penn.

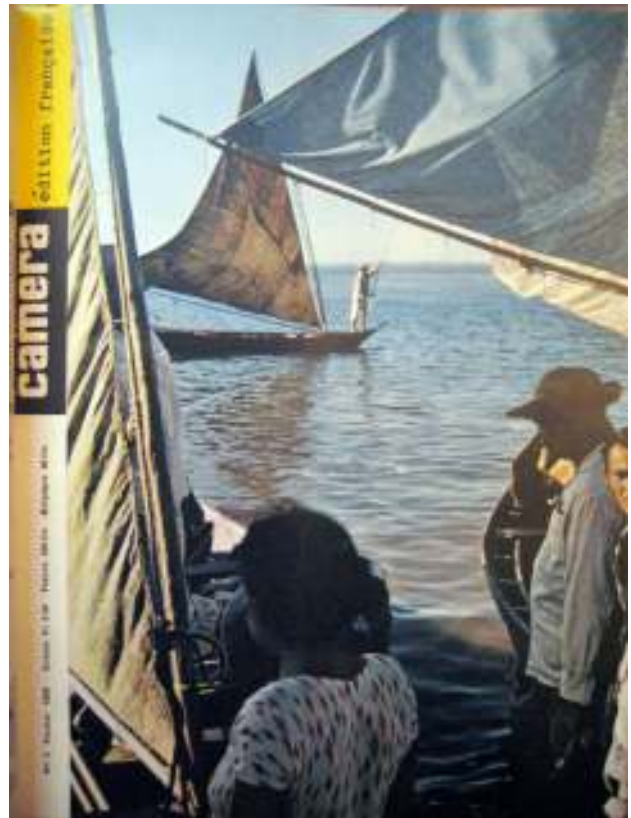
---

<sup>23</sup> Joseph L. Anderson, Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, New Jersey 1982.

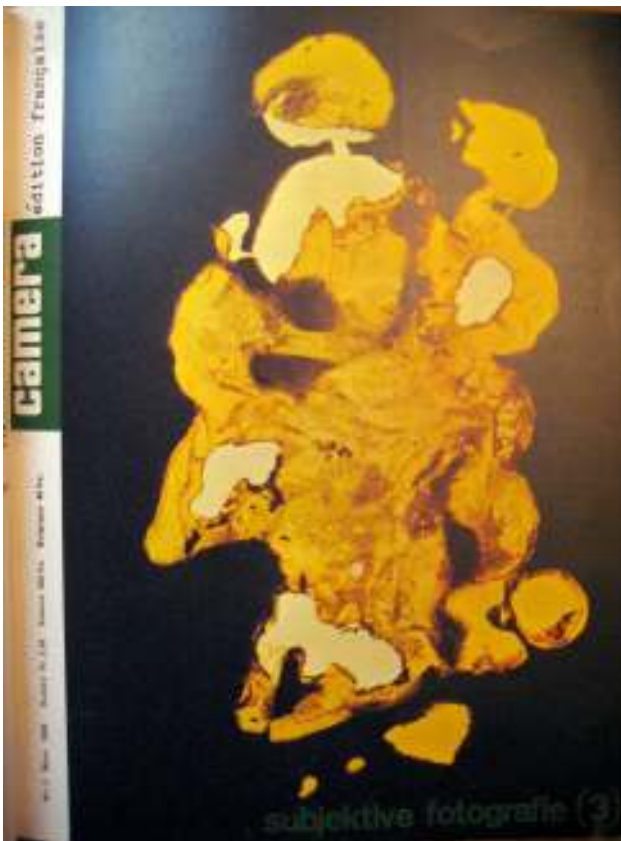
IMMAGINI



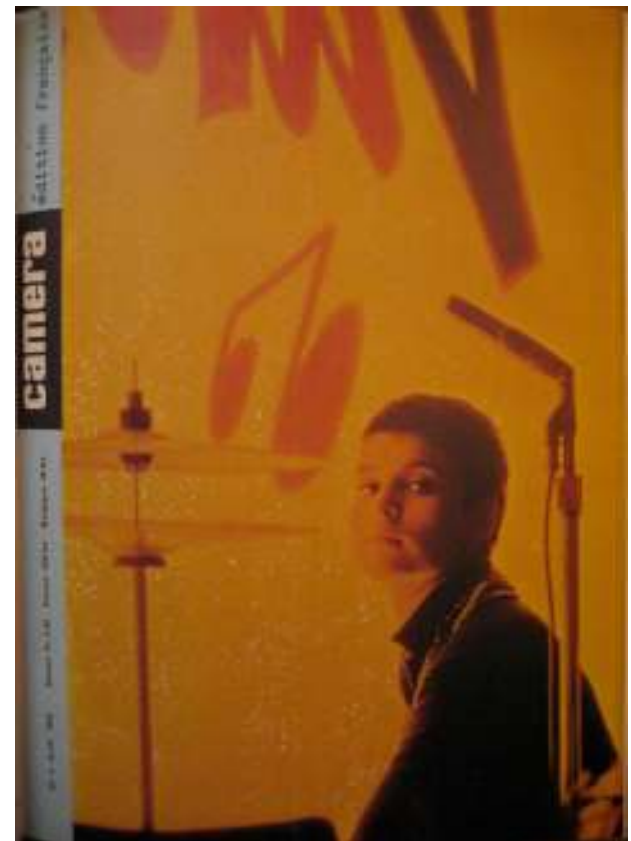
Camera, 38. Anno, n.1, gennaio 1959



Camera, 38. Anno, n.2, febbraio 1959



Camera, 38. Anno, n.3, marzo 1959



Camera, 38. Anno, n.4, aprile 1959



Camera, 38. Anno, n.5, maggio 1959



Camera, 38. Anno, n.6, giugno 1959



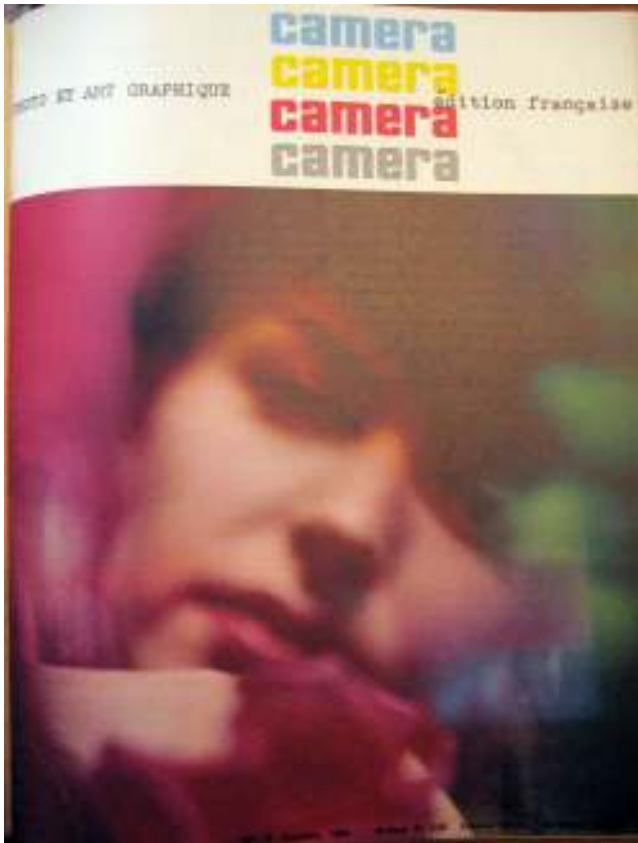
Camera, 38. Anno, n.7, luglio 1959



Camera, 38. Anno, n.8, agosto 1959



Camera, 38. Anno, n.9, settembre 1959



Camera, 38. Anno, n.10, ottobre 1959



Camera, 38. Anno, n.11, novembre 1959





Camera, 38. Anno, n.12, dicembre 1959

## CAMERA 1960

Il 1960 rappresenta un anno in cui i cambiamenti maturati nel periodo precedente assumono una nuova consapevolezza e vengono formalizzati con grande lucidità.

Photokina 60 cambia formula, di fronte al rallentamento dell'industria fotografica, cerca di sostituire il valore della *novità*, che è stato il motore trainante delle precedenti rassegne, con dei concetti che permettano un'analisi più approfondita, più ordinata del sistema della fotografia. Vengono organizzate da L. Fritz Gruber due importanti esposizioni storiche, dedicate a Man Ray, che compie 70 anni e ad Albert Renger Patzsch.

Martinez si sofferma quest'anno con grande attenzione sulla fotografia a colori, in particolare attraverso l'opera di Ernst Haas e Irving Penn, grandi innovatori in questo ambito, fondamentali nel processo di definizione della nuova estetica del colore.

"Camera" ospita una nuova rubrica, *Anno Lucis*, che inaugura un interesse, destinato a crescere nel tempo, per il dato storico della fotografia. Il numero di dicembre è infatti dedicato all'opera di Nadar, inaugurando la consuetudine di realizzare a fine anno dei numeri monografici dedicati ad autori del passato. L'attività editoriale di Martinez continua dopo il successo riscosso dal libro di Richard Avedon e Truman Capote. Il progetto di quest'anno è il libro fotografico di Irving Penn *Moments Preserved*.

L'apparizione del primo numero di "Camera Europhot" è l'occasione per chiarire la posizione della rivista nel contesto fotografico europeo e di precisare la filosofia che ne guida le scelte redazionali.

Martinez fa anche il punto sul genere del ritratto con uno scritto che analizza pratiche molto diverse tra loro, che lasciano trasparire un'evoluzione in atto in questo ambito.

Una fotografia di Gordon Parks è la copertina del mese di gennaio 1960. Questo numero è dedicato alla fotografia americana, attraverso tre autori le cui fotografie campeggiano, più visibili del solito, accanto alle note biografiche: si tratta di tre autori afro-americani. Negli Stati Uniti i movimenti per i diritti civili degli afro-americani stanno assumendo un'importanza e una visibilità crescenti in questo periodo.

Gordon Parks invia alla Redazione un lungo testo nel quale, oltre a presentare il proprio lavoro, offre al lettore degli spunti molto interessanti di riflessione sul ruolo

della fotografia e del cinema nell'idea che ciascun individuo ha del passato storico. E' tuttavia consapevole che il vero significato di ciò che la pellicola restituisce, dipende in grande misura dall'onestà degli operatori che l'hanno prodotta: "Ai nostri giorni incombe su di noi, che aspiriamo a essere dei fotografi seri, una responsabilità pesante nella maniera con cui trattiamo gli avvenimenti contemporanei. E non è certo che riusciamo ad adempiere a questo compito. Gli apparecchi non smettono di migliorare. La perfezione e la qualità degli obiettivi sfidano il potere indagatore dell'occhio umano. (...) E tuttavia si constata sempre una incredibile assenza di significato nel realismo fotografico. Molti professionisti ne convengono volentieri, ma accusano tutti tranne loro stessi di questa insufficienza. In generale si trovano delle scuse affermando che gli utilizzatori, i direttori delle pubblicazioni, i redattori capo, intralciano i loro sforzi con delle esigenze che li limitano, ma benché ciò sia in parte vero, questo non spiega del tutto il problema." Infatti, continua dicendo che qualunque sia l'attitudine di colui che acquista o fornisce il lavoro, essa non dovrebbe scalfire lo zelo del fotografo, perchè la libertà di eseguire il lavoro che si ama, va sempre conquistata.<sup>1</sup> Nella seconda parte del suo scritto racconta una visita a distanza di una decina d'anni ad Harlem, dove aveva vissuto per qualche mese insieme a una gang molto feroce, capeggiata da Red Jackson, sulla quale ha realizzato un reportage pubblicato da "Life". Rivedendo uno dei membri del gruppo, apprende che, dopo la pubblicazione di quelle immagini, che avevano suscitato in prima battuta ilarità tra i ragazzi della gang, è sopraggiunta una fase di riflessione sulla "vanità della loro esistenza di duri e la gang si è dissolta". Conclude il suo scritto rinnovando una volontà di impegno, che, per Parks, è alla base del suo lavoro di fotografo: "Se il mio reportage ha avuto un ruolo, anche minimo, in questo cambiamento, i tre mesi di preoccupazioni e di lavoro folle che mi è costato, non saranno stati inutili."<sup>2</sup>

Seguono delle brevi introduzioni biografiche di Roy De Carava e di Richard Saunders e le loro fotografie. Il primo ha pubblicato con Langston Hughes un libro intitolato *The Sweet Flypaper of Life*<sup>3</sup>, sulla vita degli abitanti di Harlem, e il secondo ha collaborato con Roy Stryker nella documentazione dei cambiamenti urbani di Pittsburgh.

---

<sup>1</sup> Gordon Parks in "Camera", 39. Anno, n.1, gennaio 1960, pag. 4.

<sup>2</sup> Idem, pag. 5.

<sup>3</sup> Roy de Carava, Langston Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, Simon&Schuster, New York, 1955. Peter Galassi direttore del dipartimento di fotografia del MoMA, ha dedicato una retrospettiva a questo autore negli anni Novanta: Peter Galassi, Roy de Carava, *Roy de Carava, a Retrospective*, Museum of Modern Art, New

La copertina del mese di febbraio è una fotografia di Tony Ryser di Ginevra che ritrae una tromba, un tributo di Martinez a una travolgente passione per il jazz.

Vengono presentati in questo numero quattro giovani fotografi svizzeri, Robert Gnant, Monique Jacot, Jean Mohr e Kurt Blum. Martinez prosegue nell'esplorazione delle nuove generazioni in fotografia, per le quali la pubblicazione su una rivista del prestigio di "Camera" rappresenta una legittimazione fondamentale per poter continuare nella professione.

Il mese di marzo ha in copertina una fotografia dello svizzero E.A. Heiniger. L'uccello selvatico che ritrae funge da introduzione all'articolo di Martinez dedicato al mondo degli animali e al safari fotografico, "alle gioie pacifiche, ma non meno eccitanti della caccia all'immagine".<sup>4</sup> Il genere della fotografia animale, nonostante gli straordinari progressi dell'ottica, della fisica e della chimica, che condizionano e determinano l'evoluzione estetica del mezzo fotografico, è rimasto immutato, impermeabile al cambiamento, per lungo tempo ancorato a convenzioni espressive assolutamente datate rispetto ai mezzi tecnici a disposizione. Martinez rileva tuttavia che la situazione attuale è nettamente cambiata in meglio, delle trasformazioni si sono prodotte in questo genere anche grazie all'impiego di queste immagini nella didattica e in ambito scientifico.

Martinez infine menziona le forme sportive di fotografia, che stanno avendo in questo periodo una grande diffusione: quella praticata in montagna, la fotografia

---

York, 1996. Nel 2001 è uscito un volume che, sulla base di un progetto dell'autore risalente agli anni Sessanta e rimasto incompiuto, raccoglie le celeberrime fotografie ai musicisti e cantanti jazz: Roy de Carava, *The Sound I Saw*, Phaidon, London 2001.

<sup>4</sup> Romeo Martinez, *Une aventure a changé de visage*, in "Camera", 39. Anno, n.3, marzo 1960, pag. 4. "En effet, l'aventure a changé de visage pour les chasseurs armés du seul appareil photographique dont les trophées font l'objet du présent numéro. Chasseurs, la plupart d'entre eux l'ont été. Et si d'aucuns alternerent encore les exploits cynégétiques à la chasse à l'objectif, les autres ont définitivement troqué le fusil pour l'appareil de photo ou la caméra. Captateurs d'images, ils le sont devenus avec la même ardeur qu'ils avaient mise jusque-là à quêter ou poursuivre gibier à poil et à plume. Curieux transfert, assurément, mais très compréhensible pour peu que l'on ait goûté aux plaisirs de la chasse en battue ou à l'affût. Mais de l'indifférence à l'égard de certaines espèces du règne animal à l'amour de toutes ses créatures, le chemin est très court surtout lorsqu'on découvre les joies pacifiques, mais non moins excitantes de la chasse à l'image. Si la photographie d'animaux à l'état sauvage remonte au dernier quart du siècle dernier – les oeuvres des pionniers tels que Schilling et des époux Johnson font toujours notre admiration – elle a marqué une fixité qui a duré non loin d'une cinquantaine d'années. Ce fut d'ailleurs le cas, bien qu'à un moindre degré, de la photo documentaire jusqu'à l'avènement du petit format et des progrès accomplis en matière d'objectifs, de surfaces sensibles, d'émulsions et de dispositifs de lumière artificielle. Tant il est vrai que les progrès de l'optique, de la physique et de la chimie conditionnent l'évolution esthétique du moyen photographique et de ses applications. Mais, à l'encontre du reportage et en dépit des perfectionnements techniques, la photo d'animaux est restée subordonnée plus longtemps à toutes les conventions expressives et esthétiques les plus surannées. Il n'en est plus de même à présent où la photo animale a pris un nouvel essor même dans ses aspects les plus statiques: portraits, documents à l'usage didactique ou scientifique. Mais la chasse à l'objectif reste autre chose, un domaine à part. Comme le sont toutes les autres formes sportives de la photographie, qu'il s'agisse de celle de montagne, spéléologique ou sous-marine. Un domaine des plus vivants et passionnants si l'on en juge par le nombre toujours grandissant de ses adeptes et de la qualité des oeuvres que ceux-ci réalisent. Un domaine qui a changé le sens et la face à une très vieille aventure d'hommes." R. Mz.

speleologica o sottomarina, ed è propenso ad assimilare piuttosto a questi generi la caccia fotografica, che considera essenzialmente diversa dalla pratica fotografica con gli animali. Vengono pubblicate a seguire le immagini di alcuni uccelli del Nord America fotografati da Eliot Porter. Alcune immagini a colori, con il passare dei mesi sempre più numerose sulle pagine della rivista, introducono un argomento che verrà sviluppato in maniera più diretta a partire dal mese di luglio: l'estetica del colore.

La copertina del mese di aprile è una fotografia di Nicholas Tikhomiroff, autore di origini russe cresciuto in Francia, che ha iniziato a collaborare con Magnum nel 1959. Martinez scrive il testo di presentazione nella forma di un'intervista rubata e ribadisce ancora una volta la difficoltà di vincere la resistenza dei fotografi a integrare la riflessione scritta al loro lavoro.<sup>5</sup> Infatti Tikhomiroff aveva inviato tre

---

<sup>5</sup> Romeo Martinez, *En direct avec Nicolas Tikhomiroff*, in "Camera", 39. Anno, n.4, aprile 1960, pag. 4.

"Trente-trois ans, reporter photographique attaché à "Jours de France", marié et heureux père d'une petite fille que je ne me lasse pas de photographier, possesseur de deux Leica et de quelques accessoires pour travailler."

C'est tout ce que Nicolas Tikhomiroff m'avait fait parvenir sur lui-même. Et son petit papier se terminait ainsi: "Je ne vois vraiment rien à ajouter si ce n'est que eu égard à vos exigences rédactionnelles, j'approuve entièrement votre choix des images ainsi que leur mise en page".

Court et clair, ça l'était, mais trop lapidaire pour ce que je voulais. Aussi, prétextant d'un petit changement de présentation, je ménageais un entretien d'où je comptais bien en tirer vengeance. La vision de ses dernières photos parues dans "jours de France" aidant, je commençais par lui demander quel message cherchait-il à transmettre par le véhicule de l'image. La réponse a été instantanée: "Je n'aime pas le mot message qui me paraît déplacé et qui ne saurait que rarement s'appliquer à la production des photographes de magazine. Au reste, celle-ci est par trop étroitement liée à l'usage qu'on en fait pour ce que vous appelez message, lorsqu'il y est, soit transmis dans sa véritable teneur. Dans la même perspective, l'écriture en images, dont on parle tant, n'est jamais dans son utilisation que le résultat d'une méditation entre le rédacteur en chef, le metteur en page et le photographe, et non pas la structure, la forme d'écriture élaborée par lui seul.

"Prenons un exemple, le plus marquant: la suite d'images qui constituaient l'histoire de cette reine des Gitans qui se mourait dans une petite ville d'Italie. Comme tout événement, il devait être situé dans l'espace, dans le temps et dans le milieu dans lequel il se plaçait. C'est ce que j'ai essayé de faire, et c'est dans cet esprit qu'il a été publié par l'hebdomadaire pour lequel je travaille. Le caractère de votre publication étant différent, vous en avez extrait une photo unique. Du même coup l'événement est réduit à l'état d'un fait, d'aucuns même n'y verront que le "signe" de ce fait. C'est probable, ce pourquoi elle était destinée a changé. Mais non sa signification. N'est-ce pas là, dans notre cas particulier, l'essentiel? Le discours glissant sur la permanence de l'équivoque concernant l'objectivité de la photographie: "Nous savons tous qu'elle pourrait l'être, mais ne l'est pas dans la mesure où la mécanique est maniée par l'homme. Quelle bonne blague ce serait si on pouvait photographier d'une façon neutre et invariablement impersonnelle. Alors l'objectivité ne serait plus un préjugé et ne servirait plus d'alibi."

Que devient dans ces conditions l'objectivité (ou l'objectivation) que l'on attribue généralement aux photographes, et plus particulièrement aux reporters?

"...Une expression métaphorique. C'est vous autres qui écrivez sur la photographie qui êtes à l'origine de ce genre de paralogisme." Je me garde de répliquer pour ne pas couper le fil de sa pensée.

"Lorsque je montre que les choses étaient bien ainsi quand je les ai photographiées, cela suppose que j'ai dû décider du moment, choisir les angles de prise de vue, les cadrages. Dans quelle mesure ces options peuvent se rapporter à la notion d'impartialité, car c'est bien de ce concept qu'il s'agit en l'occurrence, je préfère laisser le débat à d'autres. Pour moi il n'y a pas de problème, et je ne crois pas être une exception, la conscience de notre métier veut que l'on se maintienne dans le champ de sa propre sensibilité, de sa culture, de ses opinions et de sa compétence technique. Aussi, si j'évoque le sens de responsabilité du photographe-reporter, c'est pour dire que la défense de sa liberté d'expression ne saurait s'assimiler à la liberté de l'art, mais à celle de l'information. Mais je m'aperçois que j'avance sur un terrain glissant..." Mon Dieu, oui! Et non seulement glissant, mais plein d'embûches. Car le photographe-reporter n'est pas que cela. Sa production n'est ni uniquement ni entièrement créée en fonction de l'information imprimée. Et même si cela était, il reste que ses oeuvres nous parviennent également par d'autres moyens de communication et de diffusion visuelle: expositions, livres. Certes, sur le plan de sa fonction de journaliste, il ne peut pas bénéficier des licences prises par l'art, et si telles ou telles images devaient se manifester comme des pures provocations à l'égard des valeurs instituées (et pour mal formulées que ces dernières soient), nul ne pourrait les défendre. Mais il en va autrement au niveau de l'art où une sorte de compromis existe entre les valeurs culturelles et les valeurs sociales. "C'est vrai, on peut voir là une des raisons des efforts déployés depuis le XIX siècle pour conférer à la photographie une place dans le système des arts. Avec les conséquences que l'on connaît dans le domaine de son esthétique." Abordons les aspects actuels de celle-ci. Et j'enchaîne en alléguant le reproche formulé à l'égard de la photo de reportage d'encourager dans une certaine mesure un relâchement formel.

righe nelle quali parlava della propria attività in maniera sintetica, e concludeva approvando la selezione delle immagini operata dalla Redazione. Martinez ingaggia dunque, con un pretesto, una conversazione che diventerà il testo dell'articolo. Una domanda provocatoria stimola il fotografo che, punto sul vivo, inizia ad argomentare; parla dell'opera di mediazione nelle Redazioni per difendere il proprio lavoro, dell'assurdità dell'idea di oggettività in fotografia, dell'estetica del fotogiornalismo.

"Se accenno al senso di responsabilità del fotografo-reporter, è per dire che la difesa della sua libertà di espressione non dovrebbe essere assimilata alla libertà dell'arte, ma a quella dell'informazione. Ma mi accorgo di avanzare su un terreno scivoloso..."

Martinez infatti non condivide questa opinione, che probabilmente trova la sua giustificazione nel tipo di lavoro di Tikhomiroff per la Redazione di un giornale, perché la produzione di un fotogiornalista non è unicamente e interamente creata in funzione dell'informazione stampata. E anche se fosse così, rimane il fatto che le sue opere arrivano fino a noi anche attraverso altri mezzi di comunicazione e diffusione visiva: esposizioni, libri." Si rende dunque necessario operare delle distinzioni, anche in funzione del contesto entro il quale si muovono i fotografi e le loro immagini.

Questo articolo rende manifesto il metodo di lavoro di Martinez, che innanzitutto prevede la condivisione con gli autori delle scelte redazionali legate alle immagini, prima della stampa e mette in luce l'ostinazione con cui egli vuole dare loro la parola, e non solo pubblicare le loro immagini.

Con questo numero Martinez inaugura una nuova rubrica dedicata alla storia della fotografia: *Anno Lucis 1839, L'histoire de la photographie en anecdotes*, ad opera di Pierre G. Harmant, archivista della *Société Française de Photographie*. L'autore fa una breve premessa, nella quale specifica che non si tratterà di una successione necessariamente cronologica dei fatti, come già altri hanno fatto, quanto più un "ritagliare dei frammenti di vita, colti nell'intimità dei principali attori di questa

---

"C'est possible. La saisie instantanée de la vie s'accommode parfois assez mal avec les exigences de l'esthétique. Ce qui ne veut pas dire que nous nous soucions peu des règles formelles. En vérité, la contribution de certains reporters à l'évolution de l'esthétique photographique est un des facteurs des plus positifs. Prenez un E-W. Smith, un Cartier, un..." Une de ces coups de téléphone de la rédaction, toujours urgents, venait de mettre fin à mon agréable rôle d'avocat du diable. Que c'est dur de faire parler un photographe!" R.-E. Martinez.

grande avventura che è la fotografia, o in quella dei suoi prolungamenti naturali, la cinematografia o i procedimenti di riproduzione.”<sup>6</sup>

Un'esposizione amatoriale in Germania, nella cui giuria è stato invitato uno dei redattori di "Camera", Emil Bühner, è un pretesto offerto a Martinez per soffermarsi nuovamente sulle esposizioni di fotografia e sulle idee alla base della loro realizzazione.<sup>7</sup> L'interesse di questa manifestazione, oltre al fatto che assimila all'Europa anche i paesi appartenenti al blocco sovietico e l'URSS stessa, è la formula dell'invito al club fotografico piuttosto di incentivare la partecipazione individuale. Sono stati dunque coinvolti 30 gruppi, che potevano inviare al massimo 10 fotografie, non più di tre dello stesso autore. Tuttavia Martinez non condivide l'idea che questi criteri abbiano assicurato la possibilità di un reale confronto tra i Paesi, avrebbe infatti trovato più efficace in tal senso la decisione di incentivare la partecipazione a partire da tematiche, comuni o diverse, che avrebbero messo in evidenza le affinità o le opposizioni nelle tendenze fotografiche dei singoli Paesi, le reciproche influenze, rivelando quindi la vera evoluzione dell'attività dei fotoamatori. Nel mese di maggio per la prima volta "Camera" diventa l'organo ufficiale di Europhot. La copertina di questa uscita dalla vocazione prettamente tecnica, rivolta a un pubblico di fotografi professionisti, è un'immagine di Walter E. Lautenbacher di Stoccarda, considerato oggi come uno dei più importanti fotografi di moda e di pubblicità tedeschi, protagonista negli anni successivi di una battaglia legale

---

<sup>6</sup> Pierre G. Harmant, *ANNO LUCIS 1839*, in "Camera", 39. Anno, n.4, aprile 1960, pag. 24.

<sup>7</sup> Romeo Martinez, *EUROPAFOTO*, in "Camera", 39. Anno, n.4, aprile 1960, pag. 36 "L'exposition "Europafoto1960" s'est ouverte le 30 mars à Esslingen/Neckar, organisée par le Groupement photographique d'Esslingen et la Fédération allemande des sociétés de photographes amateurs, M. Dieter Blum en a été le directeur responsable. L'intérêt particulier de cette exposition résulte en grande partie de l'idée sur laquelle elle est fondée, qui consiste à faire valoir la prestation collective des clubs de photographes amateurs plutôt que la participation individuelle. L'invitation à participer a été adressée aux Fédérations nationales de photographes amateurs, en les priant de désigner les clubs, et ces derniers à leur tour, les membres dont les oeuvres auraient constitué l'ensemble à exposer. Chacun des groupements avait le droit d'envoyer 10 photographies, dont 3, au maximum, provenant d'un seul et même auteur. C'est ainsi que 30 groupes exposants, de toute l'Europe, ont été représentés à Esslingen. Nous considérons cet essai comme très intéressant, d'autant plus qu'il impliquait un certain courage de la part des organisateurs. Deux questions nous semblent se poser. L'essai a-t-il réussi? Eut-il été possible de le rendre plus probant? A la première interrogation, nous répondrons que le résultat n'est que partiel s'il s'agissait de faire une comparaison utile sur la différence ou la communauté de styles des amateurs de divers pays. Et nous ajouterons qu'à notre avis c'est à cela qu'il aurait été bon d'aboutir. A la seconde question, nous avancerons qu'il aurait mieux valu aborder le problème par d'autres biais. Par exemple: obtenir les participations collectives à partir de thèmes communs ou différents, choisis par les organisateurs ou laissés à la discrétion des participants. Les thèmes similaires ou non se prêtant mieux pour mettre en évidence les affinités ou les oppositions des tendances, l'intercommunication des influences, bref, traduire l'évolution en cours chez les amateurs de différents pays.

Sous réserve de ne pas oublier la valeur relative d'une exposition sur le plan de la démonstration et de la comparaison, c'est là notre contribution amicalement critique et positive à l'égard d'une initiative qui, le roulant, pourrait déborder de la formule habituelle et par trop hédoniste des manifestations photographiques d'amateurs."

R.-E Mz.

terminata con il riconoscimento dell'artisticità del lavoro dei fotografi pubblicitari, elemento che permise loro un migliore statuto professionale.

Martinez utilizza questo primo numero ufficiale di Europhot per fare il punto su "Camera". In questa occasione enuncia con chiarezza ciò che costituisce l'ossatura portante della rivista e intende definire la sua posizione nel campo fotografico.

E' il grande merito di Martinez quello di avere sempre saputo coniugare la pratica con l'estetica, il pensiero teorico con il mestiere della fotografia. La sua formula, infatti, come scrive, è "trattare di fotografia attraverso la fotografia", stabilendo il primato dell'immagine sul contesto verbale, senza tuttavia escludere questo aspetto, che concorre alla comprensione delle condizioni estetiche e tecniche della realizzazione.<sup>8</sup>

"...La fotografia si estende a tutte le discipline artistiche e scientifiche, a numerose attività dell'industria e del commercio. Un campo propriamente immenso, e difficile da circoscrivere in seno a una rivista mensile, che, per di più, non può trascurare l'informazione tecnica, la pedagogia del mezzo né i suoi aspetti ricreativi. Così si spiega la ragione per la quale il contenuto di "Camera" può sembrare non abbastanza concentrato su certi argomenti e più metodico su altri. Ciò nonostante, basta sfogliare le dodici uscite annuali per constatarne l'omogeneità; il numero, la

---

<sup>8</sup> Nota della Redazione, in "Camera", 39. Anno, n.5, maggio 1960, pag. 14. "De l'ouvrage historique au manuel de vulgarisation, de l'album au magazine spécialisé, presque tout ce qui se publie *sur* et *autour* de la photographie fait en quelque sorte partie du rituel propre à son domaine d'expression et à celui de ses institutions (applications, utilisations) d'où toutes ces publications tirent leur substance. Mais, dans la pratique, la photographie s'étend à toutes les disciplines artistiques et scientifiques, à de nombreuses activités de l'industrie et du commerce. Un champ proprement immense, et difficile à circonscrire au sein d'une revue mensuelle qui, de surcroît, ne doit pas négliger l'information technique, la pédagogie du moyen ni les aspects récréatifs de celui-ci. Ainsi s'explique la raison pour laquelle le contenu de "Camera" peut paraître insuffisamment concentré sur certains sujets et plus méthodique sur d'autres. Encore qu'il suffise de compiler les douze parutions annuelles pour constater que l'homogénéité ne fait pas défaut et que le *nombre*, le *choix*, la *qualité* des oeuvres publiées est au moins comparable à celui du meilleur annuaire photographique.

Le mérite intrinsèque de toutes les publications ayant pour objet la photographie ne se distingue que par les motivations qu'elles visent à satisfaire, ce qui les amène à se situer à des niveaux d'intelligence et, en la circonstance, de culture visuelle différents.

D'où notre option, notre formule: *traiter de la photographie par la photographie*. Autrement dit, primauté de l'image sur son contexte verbal, ce qui n'exclut ni la compréhension de celle-ci ni parfois, lorsqu'il paraît nécessaire, des conditions esthétiques et techniques de sa réalisation. Car au niveau de la majorité de nos lecteurs, nous pensons que leurs connaissances, leurs assimilations du moyen, les dispensent de réduire "l'expression photographique" à un concept positif, à un cadre tout fait de recettes esthétiques et de procédés techniques que l'analyse verbale du "spécialiste" dévoilerait. Dans cette perspective, tout ce qui a trait à la pratique, de même que tout ce qui se rapporte à l'information technique fait chapitre à part. Ceci dit, nous ne sommes que plus à l'aise pour parler des modifications qui sont intervenues et qui se poursuivent dans la formule de notre revue. Déjà nos numéros spéciaux traitant d'un sujet déterminé nous avaient entrouvert une voie dans laquelle nous nous engagerons plus souvent. Quatre livraisons par an sont prévues qui viendront s'insérer et compléter notre parution mensuelle. Le présent numéro, qui traite plus directement des aspects de la photo professionnelle, a été réalisé en collaboration avec "Europhot". Au demeurant, notre liaison avec la seule organisation, à l'échelle européenne, de gens du métier, coïncide avec nos objectifs permanents qui consistent, entre autres choses, à servir de tribune libre aux différentes branches d'activités et d'applications de la photographie et, par là même, à montrer des exemples intéressants à ceux qui la font et à fournir une source d'information et de documentation à ceux qui l'utilisent.

Nous espérons que ce changement aura l'approbation de nos lecteurs puisqu'il est en quelque sorte le résultat des critiques et des suggestions qu'ils nous ont adressées. A eux le dernier mot....La Rédaction"



selezione e la qualità delle opere pubblicate sono paragonabili a quelle del migliore annuario fotografico.”

Annuncia quindi le modifiche che vengono introdotte nella rivista a partire da questo numero, sottolineando che la collaborazione con Europhot, un’associazione su scala europea di professionisti, coincide con la volontà di “Camera” di “servire da tribuna libera per i diversi ambiti di attività e di applicazione della fotografia e, attraverso questa, mostrare degli esempi interessanti a quanti la praticano e fornire una fonte di informazione e di documentazione a coloro che l’utilizzano.”

Emerge dalle parole di Martinez la consapevolezza che tra il pubblico di “Camera” molti sono i professionisti della fotografia, ed è precisamente a loro che egli si rivolge.

Egli affronta infine in questo numero un argomento che negli ultimi anni si è affacciato spesso sulle pagine della rivista, il ritratto fotografico. Questo genere è attraversato in questa fase da tendenze contraddittorie, sospeso tra una dimensione ancora pittorica e la necessità di rinnovamento. Martinez compie un’analisi molto interessante, nella quale si sofferma sulle obiezioni avanzate da molti fotografi, che hanno portato di frequente all’allontanamento dalla pratica di questo genere, ma si apre a valutare anche posizioni più provocatorie, che intrattengono con la realtà un rapporto meno severo.

*“Du nouveau! du nouveau! S’écriaient d’aucuns. J’ai déjà vu cela ailleurs. Je connais cela. Ce n’est pas nouveau!” D’autres ne disaient rien ou opinait plus ou moins.*

*Cela se passait à une exposition de portraits photographiques, par ailleurs assez bonne, et que je pouvais apprécier d’autant mieux que je connaissais un bon nombre de ceux qui figuraient sur les cimaises. Il n’y avait vraiment pas de quoi s’insurger ni tempêter. La vérité, dans tout cela, est qu’à l’égard du portrait, on se fait encore une idée fautive du pouvoir spécifique d’expression de la photographie. Matisse disait à propos du portrait peint que la photographie ne l’avait pas supplanté mais relayé dans ce sens qu’elle (la photo) avait rendu au peintre, devant le visage humain, une liberté que le fait d’en être le seul copiste lui aliénait. “Le visage humain voit s’ouvrir devant lui une carrière nouvelle. Le peintre, dans le monde toujours modifié, va nécessairement faire de ce visage un emploi nouveau.” Cet emploi nouveau du visage et du corps humain, Matisse et bien d’autres l’ont poussé à des extrémités telles que l’on mesure la vanité d’une photographie qui prétendrait s’en inspirer. Certes, nous avons assisté, dans le domaine du portrait photographique, à de nombreuses tentatives d’échapper aux limitations interprétatives, mais aussi intéressantes qu’aient été leurs apports, le problème est resté ce qu’il était! Parce que le portrait est une interprétation de l’individualité intérieure et extérieure de l’être, il est l’expression d’un ensemble d’états aux rapports complexes et fugitifs, d’où son essence synthétique.*

*Sur le terrain de l'expérience réelle, dans les vues que l'on a des autres, le peintre et le photographe peuvent avoir la même démarche d'esprit et de sens dans la quête des signes révélateurs du sujet, mais par la nature même de son travail, seul le premier peut les noter, les reprendre, les accumuler, les conserver et rendre leur totalité en un seul signe dont l'équivalent est le portrait. C'est en ce sens qu'on dit que le peintre arrive à faire plus ressemblant que nature.*

*Par contre, et sans nous arrêter à la notion de ressemblance qui est tout autre en photographie, celle-ci est par rapport à la peinture un moyen d'expression essentiellement analytique. Ce qui veut dire que s'il peut rendre l'expression d'un visage, d'une attitude, d'un geste, bref, un précieux instant de l'être, il ne saurait le restituer dans cette totalité transcendée qui est l'aspiration de la peinture et à laquelle elle parvient par l'illusion qui crée la fusion du symbolisme et du réalisme formel.*

*On dira que tout ceci a été tiré au clair, et depuis fort longtemps, par ceux qui, tant soit peu, ont l'intelligence de penser leur métier de photographe, qu'ils soient portraitistes ou non.*

*C'est généralement vrai, bien qu'à des degrés divers, mais on peut élever des doutes à l'égard d'une large catégorie de professionnels du portrait. Leurs doctrines – lorsqu'ils en ont, et je ne parle pas des règles esthétiques qui ne sont pas en jeu ici – ne sont pas au diapason du moyen photographique et leurs oeuvres finissent par relever d'un genre hybride, abusivement qualifié de photographie d'art. Qu'il soit bien entendu, et il ne faut pas voir ici une contradiction, que le mérite formel d'une telle production, sa qualité technique et sa valeur plastique n'est pas en question, il ne s'agit que de l'esprit dans lequel l'outil et les matériaux qui constituent le moyen photographique sont utilisés pour restituer l'apparence humaine à travers le portrait. Considéré sous l'angle d'un exercice de style et limité à cette fonction, le portrait d'art aurait sa justification; encore qu'il ne faille pas oublier les ravages qu'il a exercés et que malheureusement il continue d'exercer dans la formation du goût du public – mais cet aspect des choses sera repris plus loin – prétendre qu'il n'ait pas contribué à dégrader le genre, cela nul ne pourrait le souvenir.*

*Or la vocation de la photographie, son originalité, n'est plus dans sa réduction aux arts plastiques, même si à son origine et jusqu'au début de notre siècle le rêve fut caressé.*

*Par ailleurs, le niveau d'objectivité de la photographie lui confère une force de crédibilité absente de toute oeuvre picturale. La peinture la plus réaliste d'un être humain, le dessin le plus fidèle, ne possèdera jamais le pouvoir de l'épreuve photographique qui emporte la croyance.*

*En ce sens, nous pourrions peut-être insinuer que, dans la mesure où un portrait vise à la ressemblance, la peinture est par définition une technique inférieure à la photographie.*

*Mais tel n'est pas le cas du portrait peint moderne que la photographie a débarrassé de son obsession réaliste, alors qu'il se trouve encore des photographes obsédés de réalisme pictural dans leurs portraits.*

*Déjà Nadar s'écriait à l'époque: "Mon rêve est de voir la photographie enregistrer les attitudes et les changements de physionomie d'un orateur au fur et à mesure...". Ce rêve, il devait le réaliser à quelques temps de là dans sa fameuse série d'images prises lors du 101e anniversaire de Chevreul. "Premier essai de reportage sur un personnage" devait retenir l'histoire. C'est vrai, mais ce n'est pas tout. On est en droit de se demander si Nadar, qui demeure le premier photographe de son temps, un chercheur, et un artiste dans le sens propre du terme, n'avait pas eu conscience de la difficulté de synthétiser par l'épreuve unique, comme en peinture, et n'avait pas cherché à tirer un enseignement en recourant à la série de portraits d'un même personnage. Toutes réserve faites sur cette hypothèse, on voit que la question de*

*la série ne date pas d'hier, pas plus que l'alternative de l'instantané ou de la pose, si souvent mise en avant hors de propos.*

*Ces deux façons d'opérer appliquées au portrait, quels que soient les moyens techniques utilisés, délimitent deux démarches différentes d'esprit, deux "approches" particulières que l'on a tort d'opposer aussi dogmatiquement, car elles ne se proposent pas le même but, ou plutôt n'atteignent pas le même but.*

*Les tenants de l'instantané diront qu'il n'y a pas d'autre moyen de rendre le vrai visage de l'homme, et ils auront en quelque sorte raison; de l'autre côté, et pour maintenir le dialogue sur le plan de la profession, ceux pour qui le portrait constitue l'essentiel de leurs activités répliqueront que la fonction sociale de celui-ci et son esthétique étant ce qu'elles sont, il y a peu de chances de sortir de la limite des exigences explicitement ou implicitement imposées par celui qui le commande.*

*Car on a beau se placer dans une perspective de l'esthétique, il y a les rapports économiques et sociaux qui interfèrent pour beaucoup dans tous les domaines d'application et d'utilisation de la photographie.*

*Assurément toutes ces questions se situent à des niveaux différents mais il n'est peut-être pas inutile de les envisager même au degré de généralités. Peut-être est-il temps de rappeler que la photographie est aussi une marchandise, bien que son cycle économique – et cela, quelle que soit la valeur esthétique – ne soit pas semblable à celui des autres productions dites artistiques.*

*En tout état de cause, les biens qui entrent dans le circuit sont tous indistinctement soumis aux lois propres au domaine économique. Si le créateur ou le producteur veut récolter le fruit de son travail, de même qu'il doit s'attacher à la réalisation de ses oeuvres (matière, attirail, mécanique et leur coût, esthétique et ses lois), il ne doit pas se détacher des aspects de la commercialisation de celle-ci (situation du marché, intermédiaires, critique, publicité, etc...). Et que l'on ne vienne pas dire que les choses se passent autrement, même si la fonction de commercialiser est déléguée à ceux qui en font profession. Cela ne change pas le fond de la question.*

*Mais le contexte social et économique n'est qu'en partie responsable de la dégradation esthétique du portrait, il faut bien le dire. Une industrie du plus bas académisme s'est installée dans un confort d'esprit égal à celui de ses studios, qui poursuit son bonhomme de chemin en flattant le mauvais goût du public. De celle-là, nous ne parlerons pas, car ce n'est pas à elle que nous nous adressons.*

*"Comment faire, alors que la majorité de la clientèle veut voir son visage tel qu'elle aimerait qu'il soit ou tel qu'elle s'imagine qu'il est? Comment associer cette tendance généralisée à l'auto-adulation avec l'intervention, que l'on voudrait créatrice, de l'homme derrière l'appareil?" me disait André Thévenet. "Je me suis usé dans cette lutte qui, à la longue, me faisait détester et mon travail et mes clients. Les gens évolués étaient trop rares pour faire contrepoids aux autres. J'ai dû volontairement mettre fin à ma carrière de portraitiste pour exercer dans d'autres domaines de la photographie." A l'autre bord, je me rappelle une conversation avec Baron, le portraitiste anglais bien connu, mort depuis deux ans, qui me disait: "Mais c'est merveilleux d'essayer de rendre aux gens la beauté humaine qu'ils s'attribuent, le masque social auquel ils croient s'identifier. "Il n'y a pas plus de vérité littérale et de création (dans le sens photographique du mot) lorsqu'un homme de métier prend le parti de ne pas flatter le physique du sujet qu'à l'inverse lorsqu'il est disposé à céder de bonne grâce. L'acuité psychologique, la valeur esthétique ne sont pas pour autant absentes dans l'un ni l'autre cas, elles se situent dans des registres différents.*

*A propos de jeux d'éclairage artificiel qui font l'objet de discussion aussi passionnées qu'inutiles et dont on prétend qu'ils tuent le naturel, bien sûr il y a une partie de vrai; on oublie, par exemple, l'influence que l'image cinématographique a exercée sur l'esthétique des visages de nos contemporains, sur l'idée qu'ils ont de la photogénie et par extension sur l'image qu'ils désirent d'eux-mêmes. Que tel de mes très estimables confrères, qui fait du portrait destiné à être public, donc à ne pas remplir la même fonction que celui auquel je me réfère, trouve dans notre activité plus d'artifice que dans la sienne, je le veux bien, encore que l'emploi de l'artifice ne soit pas tout-à-fait absent de son entreprise. Il est d'une autre espèce, voilà tout. En définitive, c'est le résultat qui décide. Et il peut y en avoir de bons et de mauvais dans les deux façons d'agir, parce qu'il y a des hommes plus ou moins doués des deux côtés de la barrière. A son optique, Baron avait raison dans la mesure où le meilleur de son oeuvre a démontré la pertinence de ses conceptions. Et nous aurions voulu les appuyer par certains de ses portraits, s'il nous avait été possible de nous les procurer, ce qui n'a pas été le cas. Par contre, ceux de Winquist, de Thévent, de Rosemarie Clausen et du Dr. Water Boje s'inséreront parfaitement dans le contexte de cet écrit, qui n'a eu d'autre ambition que d'essayer de décomposer quelques rayons de ce prisme qu'est le portrait photographique.”<sup>9</sup>*

La copertina del mese di giugno è una fotografia scattata a Pechino da Brian Brake. Il primo articolo è dedicato al fotografo neozelandese, membro di Magnum, del quale “Camera” pubblica degli estratti del diario di viaggio. Le sue immagini erano già apparse sulle pagine della rivista negli anni precedenti, come ricorda la nota della Redazione che introduce le fotografie, sottolineando l'importanza, ancora una volta, di integrare alle immagini il testo scritto dell'autore.<sup>10</sup>

Questa insistenza da parte di Martinez ha tuttavia delle ragioni: se infatti il riconoscimento dell'autore di un testo ha alle spalle una tradizione consolidata, non si può certo dire lo stesso degli autori di immagini, che, a causa della mediazione dell'apparecchio fotografico, vengono riconosciuti con maggiore diffidenza e la portata simbolica della parola stessa di autore sembra cambiare. La documentazione scritta del pensiero di un fotografo riporta dunque nell'ambito della volontà e della

---

<sup>9</sup> Romeo Martinez, *Du portrait photographique*, in “Camera”, 39. Anno, n.5, maggio 1960, pagg. 44-49

<sup>10</sup> Nota della Redazione, in “Camera”, 39. Anno, n.6, giugno 1960, pag. 4. “Trois ans ont passé depuis que nous avons présenté les images d'Afrique, de Brian Brake, reporter photographe d'origine néo-zélandaise, affilié à Magnum. Trois ans au cours desquels Brian s'est encore affirmé dans le grand reportage. A cette époque, nous faisions observer que cet heureux transfuge du cinéma – Brian a été cinéaste avant d'aborder la profession photographique – cet adepte de la couleur, possédait la disposition d'esprit, la connaissance du moyen et la conscience de métier qui sont les qualités des meilleurs photo-journalistes. Mais nous ignorions qu'il tenait un carnet de route. La chose est peu fréquente, mais ce qui l'est encore moins, c'est que l'auteur consente à le rendre public. En cette matière, les photographes ont d'étranges timidités. Nous ne sommes que plus reconnaissants à Brian Brake de nous avoir autorisés à en extraire des passages se référant au temps et aux lieux où les photos que nous publions ont été prises. Cet éclairage sous-jacent de la matière visuelle offre un intérêt auquel, nous en sommes certains, nos lecteurs seront sensibles.”

scelta consapevole ciò che può anche apparire fortuito o frutto di una circostanza, se esclusivamente lasciato alle immagini.<sup>11</sup>

Seguono in questo numero le fotografie dell'americano Flip Schulke scattate sott'acqua durante lo sci nautico e il secondo episodio della rubrica *Anno Lucis 1839*.

Il mese di luglio ha in copertina un ritratto realizzato dal fotografo americano Dan Budnik, che ispira le note di commento di Emmanuel Sougez, intitolate *Autour d'un visage*. Si affronta con questo lavoro una dimensione più narrativa del ritratto, che si scompone in una serie di riprese a tutto tondo di un volto di donna.

La parte centrale del numero è tuttavia dedicata al lavoro di Ernst Haas. La pubblicazione di 4 fotografie a colori dà a Martinez l'occasione di affrontare il tema dell'estetica del colore. Il colore ha aperto infatti un nuovo orizzonte all'espressione fotografica, una nuova dimensione, e soprattutto ha messo in evidenza il fatto che la fotografia in bianco e nero rappresenta una convenzione, universalmente accettata come l'espressione più affidabile di un'idea di realtà. Haas tuttavia ha la forza di affermare una nuova scelta estetica, uno stile che attinge a nuove possibilità tecniche e ne sviluppa il linguaggio. Egli non si limita alla restituzione dell'"aspetto colorato delle cose", ma utilizza i soggetti in funzione dell'interpretazione che vuole dare di essi, esattamente come nelle scelte grafiche compositive del bianco e nero. Per Martinez inoltre, il lavoro di Haas contribuisce definitivamente a liberare i fotografi dal complesso, ancora diffuso, nei confronti della pittura.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito il volume di Gaëlle, Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, CRNS Editions, Paris, 2006. Affrontando questo tema, l'autrice fa riferimento ai saggi pubblicati nel 1969 da Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, (*Dits et Ecrits*, tomo I, Gallimard, Paris, 2001) e di Roland Barthes nel 1968, *La Mort de l'Auteur (Oeuvres complètes)*, tomo III, Editions du Seuil, Paris, 2002).

<sup>12</sup> Romeo Martinez, *Couleurs. Ernst Haas*, in "Camera", 39. Anno, n.7, luglio 1960, pag. 12. "Dans la mesure où Ernst Haas est un photographe des plus imaginatifs et un innovateur dans le domaine de la couleur, on ne saurait exagérer en affirmant que ses recherches déjouent la difficulté. Non par souci de virtuosité, bien que celle-ci ne soit pas absente de ses oeuvres, mais par une sorte de logique propre à tout homme épris de sa création. Il est hors de doute que la couleur, en dotant la photographie d'une nouvelle dimension, a ressuscité en même temps l'ancienne interrogation de la forme et de la couleur. Et c'est à cette question captieuse qu'à leur tour les photographes se sont heurtés, oubliant un peu trop facilement que l'image en noir et blanc n'est qu'une convention: la vision réduite à des formes et à des valeurs d'ombre et de lumière, mais rien n'empêche qu'une autre conception, une nouvelle "façon de voir" dérive de la couleur, créant ainsi une convention toute différente mais néanmoins équivalente et non moins fondée. Il reste au crédit des hommes tels que Haas d'avoir refusé le faux dilemme et affirmé l'indépendance de son oeuvre en couleurs. Celle-ci a une valeur incontestable d'enseignement, tant par le choix esthétique de l'auteur (liberté d'interprétation se donnant principalement sur le pouvoir expressif de la couleur), le style (rigueur de composition, rapports des surfaces colorées, accords chromatiques), que la technique (souplesse et diversité d'emploi de la mécanique et des options, utilisation des ressources chromatiques des films). Certes, cela suppose une qualité de vision, un sentiment esthétique, un esprit de recherche et une grande connaissance technique, car si l'appareil photographique est un instrument et la pellicule-couleur une matière commune à tous, peu sont ceux qui se proposent ou qui savent aller plus loin que le simple rendu de l'aspect coloré des choses. Et c'est par là que l'apport de la couleur en photographie pêche et se dévalorise. On a évoqué à propos des oeuvres de Haas l'insolite des sujets. Rien de plus inexacte. Qui pourrait prétendre que des gens qui courent sur une plage, des phoques, un couple de skieurs nautiques, voire un cow-boy, sont des sujets extraordinaires en soi? Par contre, on pourrait se poser la question de son approche et de son interprétation des sujets en fonction des buts qu'il se propose. Or ceux-ci, en

Proprio il superamento di questo permette ora di ipotizzare un dialogo più libero tra i due mezzi espressivi, sta maturando infatti una fase nella quale i linguaggi si confondono sempre più e si integrano reciprocamente. Non solo dunque il colore permette alla fotografia delle articolazioni molto libere, che fino a qualche decennio prima sarebbero state considerate tradimenti dello specifico fotografico, ma anche la fase che ha attraversato la pittura negli anni Cinquanta, con la stagione dell'Informale e del *tachisme*, ha eroso le siderali distanze da una produzione fotografica sempre più votata all'astratto.

Chiudono il numero di luglio le immagini del giovane fotografo svedese Svante Hedin, per le quali Paolo Monti, con lo pseudonimo Bergen, scrive il testo di presentazione<sup>13</sup> e la terza parte della rubrica storica *Anno Lucis 1839*.

Il mese di agosto è consacrato proprio alla pittura astratta. In copertina c'è la riproduzione di una tela di Hans Hartung e la trasformazione della pittura in fotografia si carica qui di molteplici significati. In questo numero dedicato al grande artista tedesco stabilitosi in Francia, le immagini hanno un forte impatto visivo, la trama dei segni dipinti e disegnati si confonde con l'ordito delle immagini fotografiche. In questo stesso anno Hartung riceve il Gran Premio della giuria della XXX Biennale di Venezia.

---

généralisant quelque peu, apparaissent assez clairs, du moins je le pense: aller aussi loin dans l'expression que le moyen photographique en couleur le permet. Ce n'est peut-être pas le seul qui se voit engagé dans cette voie, mais personne avant lui ne l'avait fait avec autant d'intelligence, de conscience, et, disons le mot, de passion.

Que certains y voient une tentative de dégagement par rapport à la "réalité objective", dans le sens étroit et photographique du terme, et une recherche de transcendance, je ne prendrai pas le risque de telles affirmations. Ce que je sais, c'est que l'exemple de Ernst Haas a délivré beaucoup de photographes du complexe - encore un - à l'égard de la peinture. Et que son oeuvre est l'antidote tout indiqué aux conceptions stérilisantes qui font encore autorité dans le domaine de la photo en couleur"

<sup>13</sup> Bergen, *Svante Hedin*, in "Camera", 39. Anno, n.7, luglio 1960, pagg. 11-21.

"Svante Hedin est un jeune suédois dont les doctrines et les conceptions en matière de photographie se situent en marge du courant issu du reportage, dans la mesure où le "réalisme de l'instant décisif" signifie - bien qu'à tort - l'enregistrement fébrile et hâtif de la réalité. Ainsi définie, sa démarche s'apparente à celle des "puristes" pour lesquels le déclenchement de l'obturateur n'est que l'aboutissement, le dernier geste indispensable d'une opération préméditée de l'esprit et de l'oeil. Attitude commune à la plupart des grands amateurs ou des professionnels dont les exigences d'ordre esthétique, la manière d'interpréter et de représenter, comptent autant et parfois davantage que le sujet, la chose même représentée. Peu importe que ce "credo" soit moins répandu que par le passé, car s'il est indéniable que la photo de reportage nous a révélé l'étonnant de la vie quotidienne et ce qu'elle contient d'immédiat et de spontané, il n'est pas moins admissible que la beauté et peut-être encore plus la poésie de la réalité puissent être atteintes par l'expérience et la recherche formelle. La production de Svante Hedin est un bon exemple de la permanence de ce sentiment parmi la jeune génération, et ce malgré le bouleversement esthétique dû en grande partie à la révolution technique de la photographie dans les dernières trente années, ainsi qu'aux moeurs de sa commercialisation à outrance. Les photos ci-reproduites sont bien des "décisions de l'oeil", mais dans le sens d'une vision éduquée, préparée, méditée, et par là en parfaite correspondance avec l'esprit et la technique du moyen. Faire concurrence à l'état civil des choses, faire concurrence à la réalité, tout en s'y soumettant mais en rivalisant avec elle, c'est un des plus beaux privilèges de la photographie. Je pense qu'on est en droit de dire ici que Svante Hedin est dans la bonne voie de ses aspirations."

Dominique Aubier firma un testo sull'opera dell'artista, in cui menziona il rapporto che egli instaura con le fotografie che realizza e la presentazione delle immagini mira a stabilire dei richiami precisi tra la fotografia e i disegni. Vengono pubblicate anche le fotografie scattate a dei sassi, che l'autore dell'articolo ricollega alle pratiche di culto giapponesi. Ciò che proietta l'occhio del reporter sulla "scena", l'idea di una composizione, la scelta di un'inquadratura, di un'organizzazione plastica, si ritrova anche nella pittura di Hartung, nel suo gesto; la sua fotografia tuttavia è fatta con l'occhio di un pittore. L'uscita di agosto suscita sorpresa tra i lettori di "Camera", qualcuno scrive per chiedere spiegazioni in merito alla scelta di un artista della pittura. La Redazione, tuttavia, anticipando queste reazioni, ha pubblicato dopo le immagini un articolo di Emmanuel Sougez, nella forma di una conversazione con un amico "scettico".

Il numero di settembre è la seconda uscita di quest'anno dedicata alla fotografia applicata in collaborazione con Europhot. Una delle questioni trattate è l'analisi della legislazione sul diritto d'autore nei vari Paesi europei.

Una fotografia del tedesco Walter Boje invece apre il mese di ottobre. Questo numero riprende le esposizioni in corso alla sesta edizione di Photokina a Colonia, alla quale è per l'appunto dedicato questo numero. Questa manifestazione, pur nella sua spiccata vocazione industriale e commerciale, non ha mai trascurato, grazie all'attività di L. Fritz Gruber, l'aspetto dell'espressione fotografica nei vari campi di applicazione, con l'idea di contribuire alla promozione della cultura della fotografia.

Quest'anno sono state organizzate 12 esposizioni, ospitate in un nuovo padiglione e "Camera" riprende quelle di Man Ray e di Albert Renger-Patzsch. Martinez sottolinea nella sua introduzione il valore antologico di questo numero della rivista.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Romeo Martinez, *Photokina 60*, in "Camera", n.10, ottobre 1960, pag. 10. "Banc de présentation des réalisations de l'industrie photographique et cinématographique mondiale, point d'observation des conjectures des marchés internationaux, la foire—exposition de Cologne vient de rénover sa formule en l'adaptant aux circonstances du présent. Ayant essentiellement sinon exclusivement tablé sur la production *inéédite*, les *nouveautés* – lesquelles n'étant, par ailleurs, le plus souvent qu'à l'état expérimental ou à celui de prototypes n'atteignant les circuits de distribution qu'avec de longs délais – les organisateurs de "photokina" ont très opportunément révisé l'option qui était à la base un des buts principaux de la manifestation. En fait, ce changement de perspective correspond, d'une part, au niveau de perfectionnements auquel l'industrie photographique mondiale a atteint au cours de dix ans d'efforts technologiques incessante, et, d'autre part, à la *pause* enregistrée dans la course effrénée à la production et au lancement de modèles toujours plus nouveaux.

Il est certain que si l'on compare le matériel photographique des années cinquante avec celui dont on dispose actuellement, c'est à une véritable révolution technique que nous avons assisté. Mais si la dernière décade aura été une des plus marquantes sur ce plan, et si dans l'état présent du progrès on peut prévoir d'ultérieurs développements en matières d'optique, de surfaces sensibles (notamment des pellicules de couleur) comme sur le terrain de l'automatisation des appareils photo, ciné, et de l'outillage de laboratoire, il n'apparaît pas moins évident que les phases de ce progrès seront plus lentes et plus graduelles que par le passé.

All'inizio si trova anche l'annuncio della III Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, che si terrà in aprile-maggio 1961. Nell'articolo di apertura Martinez rileva un cambiamento di prospettiva che attribuisce da una parte al livello di perfezionamento raggiunto dall'industria fotografica mondiale nell'arco di 10 anni di sforzi incessanti, e dall'altra a una fase di rallentamento nella corsa sfrenata alla produzione e al lancio di modelli sempre più nuovi. Terminato un decennio nel quale si sono compiute delle vere rivoluzioni tecniche, il futuro sembra riservare invece una fase di assestamento, nella quale le politiche industriali basate sulla proliferazione delle ultime novità lasciano il passo a un regime di produttività più in sintonia con i bisogni reali del mercato.

Seguono in questo numero di "Camera" l'articolo di L. Fritz Gruber dedicato a Man Ray in occasione della mostra per l'anniversario dei suoi 70 anni e il testo di Man Ray intitolato *L'age de la lumière*. Questo numero della rivista, come ha sottolineato anche Martinez nell'introduzione, è molto ricco da un punto di vista della composizione. Carte di vario tipo costituiscono i differenti supporti di articoli a vocazione diversificata: *Un homme devant un miroir*, firmato Rose Sélavy, cioè il grande amico di Man Ray, Marcel Duchamp, che parla di vanità allo specchio e di volti come maschere, è stampato su un foglio di carta velina, e così il testo di Paul Eluard intitolato *Man Ray*. Completano la celebrazione in onore di Man Ray *Les visages de la femme* di André Breton e *Quand les objets rêvent* di Tristan Tzara: è il gruppo storico dei surrealisti della Parigi degli anni Venti e Trenta a rendere omaggio all'artista americano.<sup>15</sup>

L. Fritz Gruber firma anche l'articolo successivo su *Albert Renger-Patzsch*, adattato e tradotto per "Camera" da Guido Meister e Romeo Martinez.

---

Ainsi, à une politique industrielle considérablement édifée sur la prolifcation des *nouveautés*, à des moeurs commerciales orientées à exalter intarissablement *l'indédit*, succède un régime de productivité et de commerce plus rationnel, moins chaotique en regard des besoins réels les marchés. C'est par l'existence même de "photokina" et à la fonction qu'elle remplit que l'appréciation de la conjecture a pu se faire à temps dans l'intérêt de l'industrie, du négoce, et, en dernier ressort, au bénéfice de tout les utilisateurs de matériel photographique. Dans un autre ordre d'idées, la nouvelle voie suivie par "photokina" – laquelle ne change en rien sa physionomie, bien au contraire, quant à l'effectif international des industries participantes et à la masse comme à la variété du matériel exposé – conditionne le contenu des pages que nous lui consacrons. S'il y sera moins question d'innovation spectaculaires ou de prototypes, auxquels on est naturellement porté à attribuer une importance parfois exagérée, il nous sera loisible de présenter des éléments de confrontation plus méthodiques sur les dernières réalisations de la production mondiale, et par là même parvenir à faire le point sur l'évolution technique telle qu'elle s'annonce au seuil de la future décade." R.-E. Mz.

<sup>15</sup> Sul rapporto tra Man Ray e L.Fritz Gruber si veda: Claudia Schubert, Herbert Molderings, *Man Ray und L. Fritz Gruber - Jahre einer Freundschaft 1956 bis 1976*, Steidl, Göttingen, 2008.



La copertina di novembre è una fotografia di Irving Penn intitolata *Giovane donna con un mandarino*. In questo numero vengono pubblicate 26 immagini del fotografo americano, con il quale Martinez ha collaborato nell'ultimo anno per la realizzazione del libro fotografico *Moments Preserved*.<sup>16</sup>

La corrispondenza tra Martinez e Penn a proposito di un'uscita su "Camera" e del progetto di un libro fotografico inizia nei primi mesi del 1959. Quando infatti Simon & Schuster decide di pubblicare il lavoro di Penn, è piacevolmente sorpreso di scoprire che Martinez è già al corrente del progetto e che vi avrebbe collaborato. Il precedente lavoro su Richard Avedon, infatti, ha lasciato tutti molto soddisfatti.

Martinez pubblica un lungo articolo in cui compie un'analisi molto articolata dell'opera di Irving Penn.<sup>17</sup> In un passaggio cita un episodio cui ha assistito in

---

<sup>16</sup> Irving Penn, *Moments preserved: eight essays in photographs and words*, Camera Publisher C.-J. Bucher, Lucerne, 1960; il volume esce contemporaneamente a New York, per Simon & Schuster. L'introduzione è di Alexander Liberman

<sup>17</sup> Romeo Martinez, *Irving Penn*, in "Camera", 39. Anno, n. 11, novembre 1960, pag. 4.

"La parution en Amérique de "Moments Retenus" (Moments Preserved, Simon and Schuster, New York), le premier ouvrage d'Irving Penn, puis à quelques semaines d'intervalle celle des éditions française, allemande et italienne, nous fournit l'occasion tant recherchée et jamais réalisée jusqu'ici de lui dédier l'essentiel de notre numéro de novembre. En effet, son oeuvre s'inscrit, sur le plan esthétique, parmi les plus importantes de la photographie contemporaine; tant sous le rapport de l'expression que sous celui de la plastique – puisque plastique il y a dans son cas. Mais alors que ces deux éléments apparaissent indissolublement, organiquement liés dans ses photographies, les commentaires qu'ils ont suscités soulignent, selon la démarche d'esprit de leur auteur, soit l'intensité expressive, soit la perfection plastique. C'est ainsi qu'un de nos plus estimables confrères concluait, un peu obscurément à notre gré, que Penn avait atteint à une certaine "section d'or" dans l'ordre de la suggestion. A l'opposé, dans un préface aux oeuvres de Penn exposées dans différents musées des Etats-Unis, Steichen met l'accent, sans pour autant la nommer, sur la plastique. Il écrit – et je traduis mot à mot: "En photographiant des hommes et des objets, c'est le langage de la forme du sculpteur plutôt que celui du peintre qui domine l'image: chaque être ou objet apparaît comme une unité en soi. Comme le sculpteur, il (Penn) compose êtres et choses en relation avec l'espace plutôt qu'en fonction du rectangle de l'épreuve photographique."

Deux voix, deux appréciations apparemment divergentes dont le rapprochement peut contribuer à une meilleure intelligence de l'oeuvre. La troisième opinion n'a d'autre ambition que de tenter de situer à grands traits l'homme ainsi que sa production qui a influencé la photographie dans maints domaines, notamment dans celui de la mode et de la publicité, voire du document, sans oublier son importante contribution au renouvellement de l'esthétique de la couleur. Comme toutes les oeuvres qui ont exercé un grand pouvoir d'attraction, celle de Penn a fourni un point de départ pour bien des gens de talent. Pour d'autres par contre – et non les moins nombreux, surtout dans les milieux professionnels – elle a constitué un aboutissement en soi. Copié dans sa "manière", imité dans les éléments de son langage – et c'est à la portée de tout un chacun, car il suffit d'étudier ses images, leur composition, leurs rapports formels et la technique utilisée – Penn ne demeure "unique", distinct de ses suiveurs. Car sa qualité de vision telle qu'elle se dégage du style de ses oeuvres, est avant tout un choix délibéré, ordonné par l'art.

Une biographie sommaire nous apprend qu'Irving Penn, né en 1917, a exercé la profession de directeur artistique (Art director) et fait de la peinture avant d'en arriver aux activités photographiques en 1943. Ce qui suppose un acquis culturel et artistique, une expérience du langage visuel sous son aspect créatif et aussi dans son utilisation pratique. Engagé à "Vogue", il y rencontre Alexander Liberman qui en était déjà le Directeur Artistique. Ce fut là sa chance, car s'il y avait un homme fait pour le comprendre, l'aider, et au besoin le stimuler, c'était bien lui.

L'autre bonne fortune de Penn est d'avoir trouvé sur son chemin Lisa Fonssagrives, une ravissante et intelligente présentatrice de mode de renom, dont il fit sa femme. Mais ceci est une autre histoire.

Revenons à ses oeuvres. Les thèmes que Penn aime à traiter sont ceux qui, comme la mode, le portrait, la nature morte, le nu, et un certain type de documentaire demandent à être prémédités et très composés. Ce qui sous-entend, dans la plupart des cas, le travail en studio et l'intervention préalable du photographe à chacune des phases des "opérations", depuis les essais d'éclairage, le placement de l'appareil, la "mise en situation du sujet" jusqu'au dernier "clic" d'un de ses Graflex ou autre Hasselblad. Cependant, Penn n'opère pas qu'en studio, et pas toujours dans les conditions qu'il se crée. Nombre de ses photos ont été réalisées dans des circonstances de temps et de milieu très différentes de sa pratique habituelle – parfois môme assez défavorable – et pourtant elles figurent parmi ses meilleures réussites. J'en veux pour preuve le célèbre portrait de Colette, qui a non seulement suscita l'intérêt du monde photographique, mais aussi donné matière aux réflexions de Maurice Goddek, le mari de la grande romancière. Ce texte est le plus grand éloge qu'on puisse adresser à un photographe. Sa citation me dispensera de m'étendre davantage sur l'acuité psychologique de Penn portraitiste:

"Au moment du quatre-vingtième anniversaire de Colette, plusieurs photographes en renom vinrent à la maison, Colette ne quittait déjà plus guère sa position assise sur son lit, au bord de la fenêtre et du Palais-

occasione della Biennale di Fotografia di Venezia dell'anno precedente, quando lo scrittore Orio Vergani, che ha partecipato alla redazione del catalogo, davanti alle immagini di Penn *Maternità*, *La piccola Fiorentina* e *Nudo in piedi*, rivolgendosi ai membri di un club fotografico che non smettevano di parlare di composizioni in diagonale, a triangolo e a piramide, di pellicole e obiettivi, li apostrofa: "Miei cari, anziché discutere sul sesso degli angeli in nero, in bianco e a colori, guardate bene questa Madonna, può essere che si compia il miracolo di rivelare a qualcuno di voi che la tecnica restituisce solo ciò che l'espressione le ha prestato!"<sup>18</sup>

La versione italiana di *Moments Preserved* di Irving Penn, dato alle stampe in Europa da C.-J. Bucher Verlag, è pubblicata da Editoriale Domus. Il volume si compone di

---

Royal, de sorte que ses portraits diffèrent peu... Mais il y eut un Américain qui s'appelait Penn et qui prit une photo stupéfiante. Quand elle parut dans Vogue, je n'en pouvais croire mes yeux. Elle ne montre qu'un buste isolant Colette de son décor, de sa légende, la mettant dépouillée devant la postérité. ...L'expression du visage est sévère, tendue, intense. Le front s'offre presque entièrement à découvert, vaste, significatif, génial: c'est une image saisissante, mais aussi une trahison, un viol de conscience. Elle décèle tout ce que Colette souhaitait dissimuler et que sans doute elle ignorait sur elle-même pour une part. On ne peut pas dire que l'image soit ressemblante. Elle est sans sexe, alors que Colette demeura féminine jusqu'à son dernier souffle. Le charme, l'aménité, la tendre ironie qui la caractérisaient en sont absents. C'est en réalité la photographie de l'"autre", de l'être caché que chacun de nous porte en soi, de celui qui, seul, a pu écrire certaines pages de Colette. Quels sont les démons propices aux photographes qui ont aidé M. Penn, quelle prescience l'a guidé?

Peut-être Penn ne connaissait-il pas l'oeuvre de Colette et voyait-il son auteur pour la première fois. Je ne puis croire que le hasard seul l'ait servi. Un grand portraitiste – il en existe fort peu – est une manière de sourcier qui voit au-delà de la ressemblance."

Est-il besoin, après ces lignes, d'ajouter que Penn ne fait aucune concession à ses modèles, et cela même lorsqu'il semble se prêter – comme pour le portrait de Picasso – à un jeu de complice.

Rarement un photographe a été autant loué pour sa technique que Penn. Ce qui se comprend, encore que sa virtuosité m'apparaisse se situer dans un autre ordre d'idées que celui de certains de ses confrères, comme des miens. Car ce qui frappe essentiellement dans son oeuvre, c'est sa force d'expression. C'est ainsi que toute tentative de l'expliquer se référant aux modes de composition et aux qualités techniques est admissible lorsqu'on réduit ces derniers à des rapports de "rendu" de l'expression et non pas à des valeurs en soi. Aussi le jugement le plus fondé à ce sujet est, à mon avis, celui de l'écrivain italien Orio Vergani, lors de la dernière Biennale de Venise de la Photographie. Placé devant le panneau sur lequel figuraient une "Maternité", "la petite Florentine" et le "Nu debout" (photos que l'on retrouvera dans nos pages) et s'adressant aux membres d'un club photographique qui l'escortaient et ne cessaient de parler de composition en diagonale, en triangle ou en piramide, d'objectifs, de films, et de formules de développement: "Allons, mes enfants, au lieu de discuter sur le sexe des anges en noir, en blanc et en couleurs, regardez bien cette Madone" – il voulait parler de la "Maternité" de Penn – "peut-être qu'elle accomplira le miracle de révéler à l'un d'entre vous que la technique ne rend que ce que l'expression lui a prêté."

Et je serais enclin à appliquer la leçon de cette réflexion à l'oeuvre en couleurs de Penn, si elle n'appelait quelques observations supplémentaires. J'ai déjà eu l'occasion d'exprimer à propos de cette fameuse "nouvelle dimension" apporté par la couleur, qu'elle ne pouvait pas se réduire à un élément constitutif ajouté, mais qu'elle était une donne globale au moins aussi forte et aussi complète que le noir et blanc. La couleur ne s'ajoute donc ni ne remplace, elle est autre chose. En dernière analyse, elle est surtout "une dimension d'ordre psychologique. Par rapport au noir et blanc, la couleur est un appel profond à la sensibilité, elle permet, de par ses ressources même, une plus ample "potentialisation" subjective, la part de l'interprétation de l'artiste devenant plus prépondérante. Comment nous étonner dès lors que cette sollicitation entraîne le photographe à la rencontre de la peinture. Et qu'on ne vienne pas invoquer la nécessité pour la photographie de se situer sur un plan spécifique, de ne pas concurrencer d'autres modes d'expression sur leur propre terrain. Car à moins de vouloir l'amener en pleine croissance, sur une voie sans issue, il ne faut pas craindre d'affirmer que la photo en couleurs est redevable de l'esthétique de la peinture – aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur. Tel m'apparaît le message de Penn à travers son oeuvre en couleurs. En plus de sa contribution décisive à l'établissement d'une esthétique de la couleur, il a aidé la photographie à dépasser ses complexes devant la peinture. Et le fait d'avoir abouti parfois à des résonances picturales expressionnistes est pour moi non pas une servitude, mais plutôt un acte de courage. Ce que nous ressentons à la vue des images de Penn est toujours un plaisir provoqué par un sentiment d'ordre esthétique, qu'on le situe au niveau des réminiscences affectives, des associations d'idées littéraires ou artistiques. L'intérêt que nous éprouvons devant ses photos dépasse, par leur résonance sur nos facultés de réception, le temps d'une simple lecture instantanée. Le moment est venu de faire silence. Place aux images." R.E. Martinez.

<sup>18</sup> Ibidem.

300 fotografie, con 40 pagine a colori: sia l'editore americano che Irving Penn sono molto soddisfatti del risultato.

Nella biblioteca privata di Martinez si trova il volume pubblicato dall'*art director* delle edizioni Condé Nast, Alexander Liberman - che aveva collaborato a "VU" di Lucien Vogel alla fine degli anni Venti a Parigi - pubblicato da Simon & Schuster a New York nel 1951, intitolato *The Art and Technique of Color Photography*.<sup>19</sup>

Irving Penn ha lavorato a lungo con Alexander Liberman, che firma anche il testo del libro *Moments Preserved*. Compare sul numero del mese di dicembre la pubblicità di *Moments Retenus*, la versione francese del volume, in procinto di essere dato alle stampe. Penn si è occupato in prevalenza di moda, ritratto, nature morte, e nudo, dei generi nei quali la composizione è fortemente studiata, nella maggior parte dei casi realizzata in studio. Tuttavia alcune delle sue immagini più celebri sono state ottenute in circostanze molto meno favorevoli, nelle quali la grande capacità di penetrazione psicologica si è combinata in maniera più spontanea al suo grande talento compositivo.

Attraverso la produzione di Penn, Martinez parla anche del colore, di questa "nuova dimensione" che non è semplicemente un elemento aggiunto al bianco e nero, è un elemento del tutto diverso e ugualmente completo. Martinez lo definisce una "dimensione d'ordine psicologico", un richiamo alla sensibilità, che permette una presenza più evidente dell'artista, un vero "potenziamento soggettivo".<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Alexander Liberman, a cura di, *The Art and Technique of Color Photography*, Simon & Schuster, New York, 1951, pag. XI. "Ingres, the most photographic of painters, once said: "Drawing is the probity of art"; so black and white photography is the probity of photography. It is still essential - seldom has a photographer been great in color without being good in black and white. Color is a deceiving element. Its flashy appeal can momentarily make one disregard the absence of the deeper values of a photograph - meaning, emotion, composition, style. But once the purely sensory pleasure wears off, the picture may not stand up to a renewed scrutiny. That is why, as many photograph in this book will prove, the greater number of successful efforts tend to a monochromatic color effect. In a good color photograph there must be a color dominant. [...] Few realize how physically difficult it is to create in color. The composed photograph as differentiated from the simple reproduction of nature poses infinite problems of assembling the various elements of a picture. Whereas a painter can add any spot of color, whereas the black and white photographer can use any equivalent form, the color photographer has to place physically an object of the color and shape he wants in front of his lens.

For these pictures to reach the public we are grateful to the photographic industry that has achieved a miracle of combining technical perfection with mass production. We have to thank the engravers, those behind-the-scenes workers who are also photographers and artists. To their respect for the creative efforts of the photographer and to their love of their trade we owe these superb reproductions. [...] Color photography is still expensive and needs wealth in order to develop without fear of waste. An extraordinary cycle began: the public demanded pictures, better and better ones, and bought magazines that gave them what they wanted. The magazines in turn gave means to create and sent talented men all over the world in search of visual nourishment."

<sup>20</sup> Seguono alcune indicazioni bibliografiche relative all'opera di Irving Penn: Jonh Szarkowsky, *Irving Penn*, The Museum of Modern Art, New York, 1984 (un'esposizione dedicata a questo autore, deceduto nel 2009, si è inaugurata al MoMA il 25 novembre 2009); Colin Westerbeck, a cura di, *Irving Penn: a Career in Photography*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1997; Maria Morris Hambourg, a cura di, *Earthly Bodies: Irving Penn's Nudes, 1949-50*, Metropolitan Museum of Art, Bulfinch Press, New York, 2002; Sarah Greenough, a cura di, *Irving Penn: The Platinum Prints*, Yale University Press, New Haven, 2005.

L'ultimo numero dell'anno è interamente dedicato al celebre ritrattista francese Gaspar-Félix Tournachon Nadar. La copertina è una litografia di Daumier che lo ritrae intento a fotografare dall'alto di un pallone aerostatico. L'ironia di questa scelta è pari a quella del titolo dell'opera: *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art*.

Firmano degli interventi sul fotografo francese J. Michel Braive e Emmanuel Sougez, ma la sorpresa è data da un grande foglio ripiegato che riproduce il celebre Pantheon Nadar, una litografia apparsa nel 1854 nella quale comparivano 249 piccoli ritratti di tutta la Parigi in vista dell'epoca.<sup>21</sup>

L'approfondimento storico della fotografia inaugurato quest'anno da "Camera" con il numero monografico di dicembre e la rubrica *Anno Lucis*, troverà anche negli anni successivi il proprio spazio accanto alla documentazione della contemporaneità. E' tuttavia significativa la scelta di dare una prospettiva storica proprio al genere del ritratto, nel quale Nadar eccelle, un tema che, come si è visto anche su "Camera" in questo 1960, ha animato in molte occasioni il dibattito fotografico.

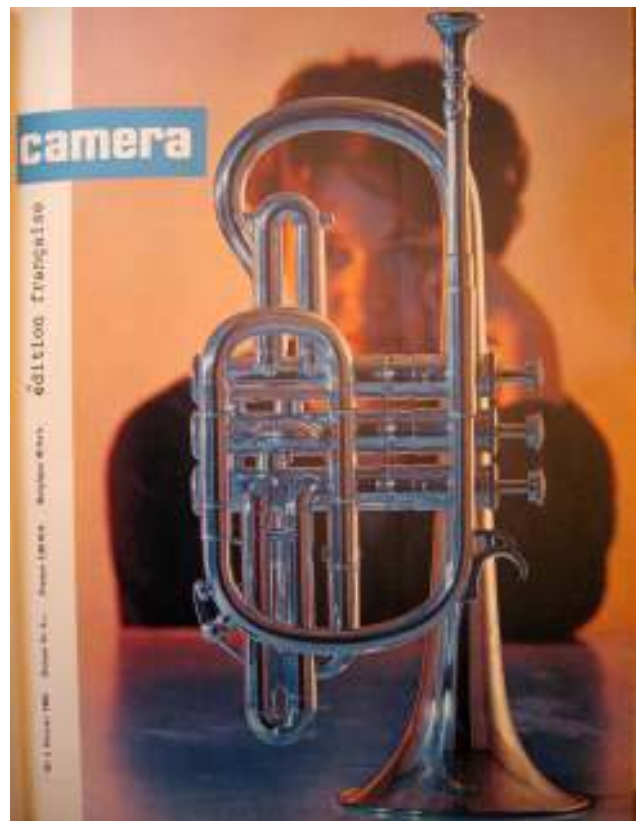
---

<sup>21</sup> Per un approfondimento su Nadar si vedano: *Nadar*, testi di Nadar, J. Prinet e A. Dilasser, L. Vitali, con 100 fotografie di Nadar e altri documenti, Einaudi, Torino, 1987; AA.VV., *Nadar, les années créatrices 1854-1860*, catalogo della mostra al Musée d'Orsay, Paris, 1994; F. Nadar, M. Rago, *Quando ero fotografo*, Abscondita, Milano, 2004.

IMMAGINI



Camera, 39. Anno, n.1, gennaio 1960



Camera, 39. Anno, n.2, febbraio 1960



Camera, 39. Anno, n.3, marzo 1960



Camera, 39. Anno, n.4, aprile 1960



Camera, 39. Anno, n.5, maggio 1960



Camera, 39. Anno, n.6, giugno 1960



Camera, 39. Anno, n.7, luglio 1960



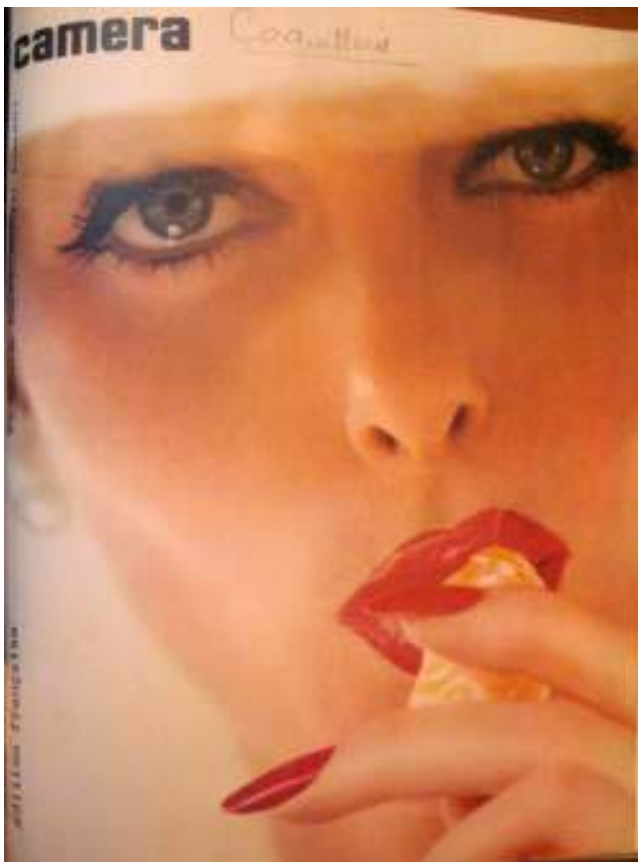
Camera, 39. Anno, n.8, agosto 1960



Camera, 39. Anno, n.9, settembre 1960



Camera, 39. Anno, n.10, ottobre 1960



Camera, 39. Anno, n.11, novembre 1960



Camera, 39. Anno, n.12, dicembre 1960



## CAMERA 1961

In una lettera inviata all'editrice Alice Bucher nel febbraio di quest'anno, Romeo Martinez opera un riepilogo dei progetti editoriali ai quali sta lavorando, dopo il successo ottenuto dalle pubblicazioni di Richard Avedon e Irving Penn.

Egli menziona un libro di W. Eugene Smith, del quale ha già realizzato una bozza<sup>1</sup>, che trova però degli ostacoli in alcune ragioni di disaccordo tra il fotografo e la casa editrice cui è legato da contratto. Accenna a delle ipotesi concrete per la realizzazione di libri sul lavoro di Ernst Haas e di Brian Brake. Come alternativa, nel caso qualcuno di questi progetti non arrivasse a compimento, accenna a un libro su Bert Stern, che con Penn e Avedon forma il trio dei fotografi di successo attivi nella pubblicità e nell'illustrazione, uno su Arik Nepo, e fa riferimento a un'altra ipotesi legata alla partecipazione dell'Art Director's Club of America, del quale non fornisce ulteriori dettagli. Menziona inoltre la necessità di prendere dei contatti per migliorare la diffusione di "Camera" negli Stati Uniti, possibilmente tramite abbonamento.

Nei mesi di maggio e giugno si tiene a Venezia la Terza Biennale Internazionale della Fotografia, cui è legata un'uscita antologica di "Camera" nel mese di marzo, interamente dedicata a Robert Capa, per il quale la Biennale organizza una retrospettiva. Il mese di aprile è consacrato alle fotografie di nudo di Bill Brandt, genere che arriva a un punto di svolta, dopo aver alimentato su "Camera" numerosi interventi negli anni passati. In uno dei tre numeri dedicati quest'anno alla fotografia applicata, viene presentata al pubblico l'AFIP (Associazione Fotografi Italiani Professionisti); la fotografia italiana è inoltre presente con le immagini di Federico Patellani e di Ugo Mulas, ai quali è dedicato il numero di settembre.

Martinez torna a parlare della fotografia industriale, ciò rappresenta una nuova occasione per affermare la necessità che l'indagine storica sulla fotografia includa delle valutazioni di ordine sociologico. Il numero di dicembre, infine, è l'occasione per un lungo articolo dedicato a Edward Steichen, al quale il MoMA consacra quest'anno una retrospettiva per festeggiarne gli 83 anni di età.

---

<sup>1</sup> La *maquette* di questo libro, mai più realizzato, fa parte della Collezione della Maison Européenne de la Photo di Parigi.

Si menziona infine una vendita all'asta in Svizzera di "incunaboli fotografici", aprendo interessanti prospettive sul ruolo che la fotografia inizia ad assumere nel mercato dell'arte.

La copertina del mese di gennaio è una fotografia scattata in una scuola di danza in Cambogia da Yvan Butler, cui è dedicato anche il primo articolo di questo numero, alla firma di Lucien Burnier, che ripercorre la carriera del fotografo svizzero.

Emmanuel Sougez scrive sul fotografo ventiquattrenne Leon Herschtritt che ha conseguito il Premio Niepce nel 1960 con il libro *Gosses d'Algerie*<sup>2</sup> e concludono il numero delle fotografie di nudo in movimento del giapponese Koro Honjo. Il mese di febbraio è riservato alla fotografia applicata di Europhot: vengono affrontate delle tematiche di natura tecnica per il pubblico dei professionisti, e si arriva a marzo, mese consacrato al ricordo di Robert Capa. In copertina c'è una fotografia a colori scattata in Indocina nel 1954, poco prima di perdere la vita.

Martinez lo aveva conosciuto in Spagna durante la guerra, insieme alla sua compagna Gerda Taro. Entrambi a Parigi, frequentavano i medesimi ambienti a Montparnasse, il quartiere in cui Capa abitava quando si trovava in città. Molti fotografi vivevano in quella zona, da Pierre Gassman a Gisèle Freund,

---

<sup>2</sup> Emmanuel Sougez, *Leon Herschtritt*, in "Camera", 40.anno, n.1, gennaio 1961, pag. 17. "On voit beaucoup d'excellentes photographies. La plupart sans le moindre intérêt. Ce n'est plus par sa qualité, mais par son sujet et et sa signification qu'une image retient désormais l'attention. Une photographie parfaite ne suffit plus. La perfection n'est même plus requise. La technique n'est plus considérée comme fin, mais comme voie d'accès à certaines expressions. Il y a peu d'années encore, on s'attendrissait sur la netteté des images, la subtilité des valeurs, l'observance des règles de la composition, toutes choses qu'avec intelligence et attention quiconque peut atteindre. C'est pour avoir borné l'acte photographique à ces seules fonctions qu'on a pu dire que la photographie n'est pas un art, mais le fait d'un processus mécanique. L'abandon de ce critère ouvre enfin nos yeux et nous pouvons croire que "nous y sommes", que la photographie peut quelquefois être un art, comme le sont, quelquefois aussi, d'autres réalisations plastiques ou graphiques. Mais tandis qu'en peinture, par exemple, on juge désormais une oeuvre d'après le "métier", la "facture" et que le sujet ne doit plus compter, puisqu'on tend de plus en plus vers le non-figuratif, voici qu'en photographie nous en sommes aux considérations contraires. C'est la connaissance du métier qui ne compte plus. Si on possède la maîtrise, c'est tant mieux, mais l'essentiel c'est le sujet. Non pas, formellement, le sujet-image (et cela est, à mon sens, une erreur) mais sa signification, que l'on voudrait psychologique, métaphysique, dramatique, sociale, etc... Ce petit postulat, tout personnel d'ailleurs, pour en venir à juger comme je crois qu'il convient, des photographies de Léon Herschtritt, encore quelles soient loin d'être dépourvues des qualités fondamentales dont j'ai toujours fait la juste part en les poursuivant moi-même avec une constante rigueur. Voyons ces images, si diverses d'expression, d'atmosphère, de langage que, passant d'un thème à l'autre, on éprouve tour à tour tendresse, pitié, humour, angoisse. A quoi donc tient cette diversité? Pourquoi, comment, l'emploi des mêmes moyens peut-il nous conduire vers de si différents climats? Ici, en quelques photographies prises on ne sait comment (et peu importe), à des moments rare et choisis, on a cru d'abord trouver chez ce jeune homme de vingt-quatre ans, titulaire du Prix Niepce 1960, une "hantise du couple"... De ce couple que nous rencontrons un peu partout; aussi en plein jour, sans souci de la circulation, au milieu d'un trottoir...  
...Hantise? obsession? Je me garderai bien de prêter à aucun photographe des intentions aussi formelles tant qu'il ne m'aura éclairé lui-même par quelque profession de foi sur ses mobiles profonds, s'il en eu. [...] Cette idée de hantise, à mon sens, ne prend corps qu'ultérieurement, à la faveur d'un classement d'images par thème, ou mieux, par sujet. Eparses, elle étaient innocentes. Groupées, elles peuvent raconter une histoire, servir la construction d'un poème, d'un drame, la réalisation, plus prosaïque, d'une publicité. [...] Il est imprudent de prêter aux artistes des intentions dont nous ne savons rien. On s'y trompe presque toujours et il y a des précédents fameux..."

l'appartamento nel quale un amico ungherese di Robert Capa – all'epoca in cui questi si chiamava ancora André Friedmann - sviluppava i suoi negativi, si trovava nella rue Froidevaux, che si affaccia sul cimitero di Montparnasse, la stessa del primo atelier di Florence Henri.

La condivisione del periodo di guerra in Spagna aveva creato un legame saldo tra Martinez e Capa, entrambi vicini a Ernest Hemingway. In una lettera inviata a Martinez alla fine del 1960, Cornell Capa, il fratello minore di Robert, parla del materiale da inviare alla mostra di Venezia. *"I have been thinking for a long time, what we should do about Bob's other photographs than WAR, but I came to the conclusion that his greatest fame and significance in photography will be his war-photography."*<sup>3</sup> Promettendo di spedire delle immagini a colori realizzate in Giappone e Indocina, specifica che la fotografia che Martinez ha messo in copertina, è stata scattata da Bob Capa 5 minuti prima di morire.

Quest'anno anche lo Smithsonian Institution di Washington D.C. ospita una mostra intitolata *Robert Capa: War Photographs*. Dalle parole di Cornell emerge una certa resistenza a modificare l'immagine che il fratello ha raggiunto sulla scena internazionale, contrariamente alle convinzioni di Martinez, che vuole evitare in ogni modo di etichettare il lavoro degli autori rinchiudendoli in categorie troppo rigide. Ciò è evidente nella scelta delle fotografie di Capa per le copertine di alcuni numeri di "Camera" negli ultimi anni, molto difficilmente riconducibili al "fotografo di guerra". Riesce tuttavia a ottenere degli scatti a colori, che, sebbene non trattino di soggetti diversi, sono comunque meno noti nella produzione del fotogiornalista.

Accanto all'articolo su Capa si legge il programma della III Biennale Internazionale di Fotografia di Venezia, che si terrà dal 6 maggio al 4 giugno. Affrontate nelle due precedenti edizioni le panoramiche sulla fotografia europea ed extra-europea, quest'anno Martinez crea una distinzione tra fotografia in bianco e nero e fotografia a colori; come si è visto nei numerosi approfondimenti apparsi su "Camera" nel 1960, egli è particolarmente interessato a definire l'estetica del colore.

Alla sezione del bianco e nero appartengono le personali di Man Ray e di Albert Renger-Patzsch, già esposte alla Photokina di Colonia nell'ottobre 1960 e recensite

---

<sup>3</sup> Lettera inviata da Cornell Capa a Romeo Martinez il 26 dicembre 1960. Per consultare una ricca collezione delle immagini di Robert Capa, si veda il volume di Richard Whelan, *Robert Capa. La collection*, Phaidon, Paris, 2001.

su "Camera" in quello stesso mese, la retrospettiva dedicata a Robert Capa, e una mostra dedicata agli *Aspetti del foto giornalismo italiano d'oggi*, realizzata con la partecipazione di agenzie fotografiche e di alcuni settimanali. La sezione dedicata alla fotografia a colori include una personale di Ernst Haas di Magnum, una del fotografo di moda di origini russe Arik Nepo e *Magia del colore*, una mostra dedicata alle tendenze della fotografia a colori in Germania, già a Photokina nell'ottobre 1960. Il numero di marzo costituisce dunque un numero monografico su Capa. Martinez riporta accanto al ritratto del fotografo, un ricordo manoscritto di Ernest Hemingway e un breve testo di John Steinbeck, con il quale Capa ha realizzato il libro *A Russian Journal*.<sup>4</sup> Dopo la prima serie di immagini, un inserimento di alcuni fogli di carta più pesante contiene un breve cenno biografico e alcune frasi di Capa, con un commento a cura di Romeo Martinez. Una di esse recita: "La guerra è come un'attrice che invecchia; di giorno in giorno sempre più pericolosa e sempre meno fotogenica."

Nelle parole di Capa risuona molto forte il rifiuto per la guerra, l'odio della violenza: nella definizione di "fotografo di guerra" Martinez vede forse un tradimento dei suoi valori di uomo.

Se marzo è un numero interamente dedicato a Capa, aprile è consacrato a Bill Brandt. Ciò avviene un mese prima dell'uscita ufficiale in Inghilterra del suo ultimo libro fotografico *Perspective of Nudes*. La redazione cura una nota biografica dell'autore, già presentato sulle pagine di "Camera" alla metà degli anni Cinquanta e Brandt firma un'introduzione alle sue fotografie di nudo.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> John Steinbeck, Robert Capa, *A Russian Journal*, W. Heinemann Limited, London, 1949.

<sup>5</sup> Bill Brandt, *A propos de mes nus*, in "Camera", 40. Anno, n.4, aprile 1961, pag.6. "La photographie nous réserve parfois de sérieuses déceptions. Tel était le cas après la guerre lorsque, fort occupé à photographier des célébrités londoniennes pour des magazines anglais et américains, je commençais à m'irriter des limitations inhérentes à ce genre de travail. Je faisais les portraits d'hommes politiques, d'artistes, d'écrivains, d'acteurs, photographiés dans leur propre milieu, mais je n'avais jamais le temps de le faire comme je l'entendais. Mes modèles étaient toujours pressés, et il était difficile de les avoir "en situation" – du moins c'est encore mon impression aujourd'hui – en raison des conditions matérielles et psychologiques dans lesquelles il me fallait travailler. Je sentais un intense besoin de liberté et d'autonomie que les normes restrictives de mon activité dans le portrait ne faisaient qu'agiter. C'est ainsi que j'en suis arrivé à ma période des nus. A l'époque, le nu était surtout photographié en studio. Je décidai d'opérer dans les intérieurs et d'utiliser leur décor, et je soumis ce projet à Léonard Russell, le fondateur et, en ce temps-là, le rédacteur en chef d'une publication annuelle très en vogue, le Saturday Book. L'idée lui plut et il me commanda une série de seize photos. Cette suite ne devait cependant jamais paraître. Avant même de l'avoir vue, Leonard Russell me téléphona pour me dire avec quelque embarras que son éditeur était sur le point d'engager une campagne de moralité et que, par conséquent, des nus n'avaient guère de chance d'être publiés dans les pages du Saturday Book. Mais comme j'avais commencé, je continuai dans mon dessin, résolu à ne pas publier les photos avant d'en avoir fait un livre. Je travaillais avec un vieil appareil merveilleux qui j'avais trouvé alors que je cherchais un objectif à angle suffisamment grand pour me permettre de photographier des nus dans des intérieurs aux dimensions réduites. On ne trouvait guère, alors, de tels objectifs en Angleterre, et si j'ai trouvé celui-là dans un boutique d'occasion à proximité de Covent Garden, c'est grâce à Peter Rose Pulham, le peintre, qui avait été photographe à Harper's Bazaar. C'était un magnifique Kodak en bois, une véritable pièce de musée. Il n'avait pas de foyer mobile, pas d'obturateur, et permettait de prendre une vue panoramique d'une chambre. Cet appareil avait été utilisé au début du siècle par les commissaires priseurs de Londres, et par Scotland Yard pour ses fichiers. Mes premiers essais n'étaient pas à proprement parler de nus: je les appelais vues expérimentales d'intérieures.

Brandt parla della sua esperienza con il ritratto, prima di arrivare al nudo. In una pubblicazione del Centro Pompidou<sup>6</sup> intitolata *Atelier Man Ray*, dedicata agli allievi che il maestro americano ha avuto a Parigi, tra i quali figura anche Bill Brandt alla fine degli anni Venti, Martinez racconta: *"Ses personnages ne sont pas mis en scène, mais en situation. Entre les modèles de Bill et lui-même, il y a une espèce de connivence. Celle-ci est toujours nécessaire pour réussir un portrait, à moins que l'on ne fasse du "portrait d'ambiance" ou une sorte de portrait qui serait vivant (je dis bien serait parce que c'est une illusion!), pris dans certaines circonstances et un cadre de vie qui ne sont pas familiers au modèle. On peut faire des magnifiques photomaton ou bien des photomaton sur un fond de décor. La différence qu'il y a entre la conception du portrait chez Bill Brandt et celle d'un autre portraitiste que l'on cite souvent (...) c'est qu'on ne photographie pas les gens de la même manière quand il s'agit d'utiliser le portrait pour une publication ou un portrait qui n'est pas voué à l'être: il y a des degrés de différence nets et visibles même par ceux qui ne sont pas spécialistes. C'est une caractéristique dont il faut toujours tenir compte. (...) Dans le cas de Bill il n'a jamais photographié que les gens pour lesquels il éprouvait soit de l'estime, soit de l'affection ou de l'amitié, que les photos aient été faites pour être publiées ou non. (...) Mais être publié par lui, c'est tout autre chose: ce n'est pas comme Newman qui fait des portraits spécialement pour les magazines, des portraits à utilisation journalistique. Avec Bill il y a changement d'approche – comme l'on dit aujourd'hui – et aussi, si style il y a, changement de style. La différence est grande; elle est immense."*<sup>7</sup>

Nel suo testo, infatti, Brandt parla dei ritratti a uomini politici, attori e scrittori, che doveva fotografare nei loro ambienti abituali e in maniera frettolosa, mentre avrebbe preferito maggiore libertà e autonomia nella scelta delle situazioni, come ha

---

Il était fascinant d'observer les effets d'espace et de perspective que donnait cet objectif, et je devais découvrir bientôt qu'il pouvait faire d'extraordinaires images anatomiques comme je n'en avais encore jamais vues. Ravi d'avoir trouvé un appareil si peu en rapport avec la vision humaine et l'aspect conventionnel des choses, je me confiais à l'objectif. C'était l'appareil qui prenait les images pour moi: je n'avais presque pas à intervenir. Même les ratés, nombreux, ne manquaient pas d'être souvent, stimulants et toujours surprenants. Au fil des années, le vieux Kodak m'enseigna beaucoup. J'appris même comment me servir d'un appareil moderne d'une manière peu orthodoxe, et lorsque j'arrivai à la dernière partie de mes "Nus", ces photos prises sur les plages du Sussex, de Normandie et du Midi de la France, je ne me servis plus du tout de mon vétéran et mentor photographique. Mais je continuais de laisser aux objectifs le soin de découvrir des images pour moi. Il m'est difficile d'expliquer comment j'ai pris les dernières photos. Elle sont peut-être dues au hasard: des combinaisons inattendues de formes d'êtres et de choses. Je les regardais surgir sur le verre dépoli et j'appuyais sur le déclic. Ce n'était pas plus compliqué que cela."<sup>6</sup> AA.VV., *Atelier Man Ray. Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller. 1920-1935*, Centre George Pompidou, Philippe Sers Editeur, Paris, 1982, pagg. 48-50. Per avere una visione più generale della vita e del lavoro di Bill Brandt, si veda Paul Delany, *Bill Brandt, a Life*, Johnatan Cape, London, 2004.

<sup>7</sup> Idem, pag. 48.

sottolineato Martinez; è proprio questa insoddisfazione a indirizzare Brandt verso la fotografia di nudo, che può essere realizzata in studio.

Fa quindi riferimento a periodiche campagne di moralità, che hanno ostacolato la pubblicazione dei suoi nudi in certi periodi, ciò gli ha tuttavia permesso di restare fedele al progetto di pubblicarli tutti in un libro, un contesto più "controllabile", soprattutto quando si tratta di questo genere fotografico. La grande portata innovativa dei suoi nudi è da cercare anche nell'attrezzatura che inizia a utilizzare, una vecchia macchina di legno impiegata da Scotland Yard, il cui obiettivo crea delle aberrazioni, che hanno permesso a Brandt di realizzare delle immagini nelle quali le masse prevalgono sulle linee, come ha scritto Martinez. Le fotografie sono state realizzate dal caso e dallo strano obiettivo della sua macchina, che scopre le immagini per lui, sostiene Brandt non senza un velo d'ironia che tronca ogni possibile argomentazione.

André Thevenet, invece, nella continuazione di questo numero, si sofferma più lungamente sulla natura del nudo, sul problema della pornografia, trovando in Brandt un riferimento nell'essere riuscito, attraverso la grande cultura, ad aggirare le trappole di un genere che, quando non segue derive volgari, si rifà ancora agli schemi espressivi della pittura.

Vero è che la forma del libro fotografico, in ogni caso, proietta il lettore in una dimensione d'"arte", che riduce di molto l'elemento pornografico delle immagini. In ultima analisi sono spesso anche la scarsa qualità del supporto, la grafica banale e l'assenza di ricercatezza nei materiali a involgarire le fotografie.

Nel mese di maggio la copertina è un ritratto di donna di Jeanloup Sieff, fotografo francese già apparso sulle pagine di "Camera" tra i talenti emergenti della fotografia europea, che nel 1959 ha vinto il Prix Niepce.

In questo numero Martinez pubblica *I Ponti* dello svedese Lennart Olson, membro dell'agenzia TIO; sono delle fotografie caratterizzate da una forte astrazione grafica.

Kristian Romare, nel testo che accompagna le immagini, scrive che l'incontro con la fotografia creativa avviene per Olson a Parigi, dove entra in contatto con l'arte astratta all'inizio degli anni Cinquanta. Con queste fotografie ha partecipato anche alla mostra organizzata dal MoMA nella primavera del 1960, intitolata *The Sense of Abstraction in Contemporary*, ma nella sua vita lavorativa si occupa

prevalentemente di fotografia d'architettura. Concludono questo numero delle immagini di Jeanloup Sieff.

Nel mese di maggio si svolge a Venezia la III Biennale Internazionale della Fotografia. L'introduzione del catalogo, stampato quest'anno da C.-J. Bucher, è firmata da Umbro Apollonio, che dal 1949 dirige l'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale. Su un numero della rivista "La Biennale di Venezia" uscito la primavera dell'anno precedente, egli aveva scritto, parlando di cinema, che "...non v'ha attuazione tecnica che non sia in qualche modo relata ad una conseguente fondazione estetica: potremmo dire che le due vocazioni vanno di pari passo. Il cinema nasce dunque in un momento della storia che esige nuovi mezzi espressivi e quando le materie e le tecniche tradizionali subiscono profonde modifiche."<sup>8</sup> La sua collaborazione con la Biennale di Fotografia approfondisce, in una linea di continuità, queste riflessioni, che Apollonio completa nell'introduzione al catalogo, rilevando nell'attività artistica recente un "profondo sincronismo" fra i "diversi campi operativi della creatività: ciò, appunto, dà coerenza ad una cultura e ne forma il principio generale che la costituisce anche sul piano dell'esteticità."<sup>9</sup>

Se due anni prima Orio Vergani parlava del vocabolario dell'arte fotografica, di una "filologia dell'immagine fra il reale e l'irreale, fra il documento e l'astrazione"<sup>10</sup>, Apollonio mette in evidenza che questo vocabolario alimenta oggi lo scambio e l'interferenza.

La mostra sugli *Aspetti del fotogiornalismo italiano d'oggi* si avvale dei contributi delle agenzie Giancolombo News Photos, con i fotografi Giancolombo, Gillo Faedi e Gianni Selmi, che espongono delle immagini di Sofia Loren, l'agenzia Olimpia, con delle fotografie di sport e Publifoto, con delle immagini di attualità, di cronaca e sportive. Partecipano i settimanali "Epoca", con Mario de Biasi, Sergio del Grande e Walter Mori, "L'Europeo", con le fotografie di Evaristo Fusar, Giancarlo Moroldo e Duilio Pallottelli e "Oggi", con Dino Jarach e Carlo Orsi.

---

<sup>8</sup> Umbro Apollonio, *Dell'immagine nel film*, in "La Biennale di Venezia", anno X, n. 39, aprile-giugno 1960, pagg.39-40

<sup>9</sup> Umbro Apollonio, catalogo della III Mostra Biennale Internazionale della Fotografia, Edizioni Biennale Fotografica, 1961, s.p.

<sup>10</sup> Orio Vergani, catalogo della II Mostra Biennale Internazionale della Fotografia, Edizioni Biennale Fotografica, 1959, s.p.

All'esposizione *Magia del colore*, invece, dedicata alla fotografia a colori tedesca, gli autori presenti sono Horst H. Baumann, Walter Boje, William Breier, Peter Cornelius, Fritz Fenzl, Erwin Fieger, Robert Hausser, Hajek-Halke, Heinx Held e Reinhardt Wolf. Nei giorni dell'inaugurazione sono presenti a Venezia Man Ray, che compare in alcune fotografie insieme a Ferruccio Leiss, e la madre e il fratello di Robert Capa. Alla chiusura dell'esposizione si è calcolato che essa abbia accolto una media giornaliera di 3000 visitatori.<sup>11</sup>

Il mese di giugno è dedicato alla fotografia applicata di Europhot e l'uscita estiva è un numero doppio di luglio-agosto dedicato al mondo sottomarino e alle problematiche legate alla pratica fotografica sott'acqua.

Nel mese di settembre si parla nuovamente di fotografia italiana, attraverso due autori molto diversi tra loro, Federico Patellani e Ugo Mulas. La copertina è una fotografia scattata nel 1953 da Patellani all'attrice Marina Vlady, che ha girato in quell'anno in Italia il film *Giorni d'amore* di Giuseppe de Santis.

Le fotografie dell'articolo di Patellani, invece, sono tratte da reportage realizzati nel 1956 in America Centrale e in Africa. Egli è uno dei primi fotogiornalisti italiani, inizia a collaborare nel 1939 con il "Tempo" di Milano. Nel 1957 "Epoca" pubblica *Paradiso nero*, 160 pagine nate da un viaggio di 25.000 km, che lo hanno portato dal Congo Belga al Kenya. Il suo lavoro viene introdotto da una breve nota della Redazione<sup>12</sup>, che menziona la sua straordinaria produzione, ad oggi di 350.000 immagini, raddoppiate alla fine della sua carriera. Nel 1943 Patellani aveva firmato un testo importante per la fotografia italiana, intitolato *Il giornalista nuova formula*, nel quale identificava il valore del fotogiornalista nella capacità di coniugare documento e

---

<sup>11</sup> "Il Gazzettino", Venezia, domenica 7 maggio 1961 e domenica 4 giugno 1961, Cronache d'Arte.

<sup>12</sup> Nota della Redazione, in "Camera", 40. Anno, n.9, settembre 1961, pag. "Federico Patellani, appartient à une ancienne famille milanaise. Après avoir pris part aux mouvements littéraires et artistiques pendant ses années universitaires, il abandonna en 1939 la jurisprudence pour se lancer dans l'activité de journaliste et de photographe avec le premier numéro de l'hebdomadaire "Tempo" de Milan. Il a été un des premiers à exercer en Italia la profession encore peu connue de photo-journaliste. Depuis 1952 il travaille comme indépendant et collabore aux plus importants hebdomadaires italiens et avec nombre de journaux illustrés les plus connus d'Europe et d'Amérique. Il travailla pour la télévision et en 1956, en Amérique centrale, réalisa "Amérique payenne", un long-métrage cinémascope en couleurs. Patellani a beaucoup voyagé dans le monde entier, exception faite de l'Australie et des Etats-Unis d'Amérique. Ses voyages l'ont conduit en 1956 de vera Cruz à Quito, en auto; en 1957 de Léopoldville à Mogadiscio, 25000 km d'Afrique en Land Rover; en 1959 de Milan à Singapore avec une Willys. Les reportages américains, africains et asiatiques ont été faits pour "Epoca" et ont permis à l'auteur de publier aussi deux livres: "Maya" et "Paradis noir". Patellani, qui a cinquante ans, a passé deux cinquièmes de sa vie en voyage. Ses archives comprennent plus de 350.000 photos."



bellezza<sup>13</sup>; la fotografia dell'epoca, tuttavia, prese un'altra direzione, condizionata dagli avvenimenti storici.

La seconda parte del numero di settembre è dedicata alla fotografia di Ugo Mulas. Egli è presentato da uno scritto di Corrado Corradi, che lo conobbe al bar Giamaica di Milano. Rievoca gli esordi della sua carriera, l'incontro fortuito con la fotografia in occasione di un servizio sul film di Luchino Visconti, *Senso*, le fotografie che, per primo, Mulas scattò all'alpinista Walter Bonatti, giunto al rifugio de la Mer Glacée dopo tre giorni trascorsi in parete, quelle di Fausto Coppi, che non sorrideva mai alle vittorie. Nella produzione fino a quel momento, Mulas ha sempre trovato nell'uomo la fonte di ispirazione e interesse, Corradi non riesce dunque a spiegarsi la decisione di dedicarsi alla fotografia di moda.<sup>14</sup>

*"Les services, dont me chargeaient normalement les magazines (rois en exil, mariages princiers, faits et gestes d'actrices, etc.) n'arrivaient pas à me toucher. Pas moyen de traiter des sujets un peu plus "engagés". Et mon sentiment d'aliénation augmentait avec le temps qui passait. Du moment qu'il fallait faire du formalisme autour de l'événement, autant fallait-il appliquer ce langage formel de façon sérieuse et sans masque à l'image qui le requiert. Cela, je n'aurais pu le faire dans le cadre de l'"actualité", mais en changeant d'activité. Aussi je fais pour le moment de la photo d'illustration de livres, de la mode et de la publicité."*

Corradi conclude l'articolo con il dubbio che la scelta della fotografia di moda e pubblicitaria sia stata motivata da ragioni economiche, affermando, in maniera sibillina, che ciò che conta tuttavia è che Mulas abbia trovato una via adatta alle sue concezioni e alla sua sensibilità. Considerazioni di questa natura non lasciano intuire un grande rispetto per le scelte professionali del fotografo, che, partito come fotogiornalista, approderà invece a risultati molto importanti negli anni futuri. L'esplorazione del linguaggio fotografico assume qui il carattere di una colpa, di un tradimento di valori, che non trovano tuttavia, come scrive Mulas, una seria possibilità di espressione nell'ambito dell'attualità. E' singolare questa presa di posizione di una parte della critica fotografica, essa sembra infatti creare delle gerarchie di valore tra la fotografia documentaria e di reportage e quella di moda e

---

<sup>13</sup> Federico Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di Ermanno Scopinich, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1943

<sup>14</sup> Corrado Corradi, *Ugo Mulas*, in "Camera", 40. Anno, n.9, settembre 1961, pag. 17.

pubblicità, considerando queste ultime il risultato di compromessi di natura economica. Si può quindi intuire la fondamentale importanza che le Biennali della Fotografia di Venezia svolgono nell'affermazione di nuovi linguaggi e nel dissipare pregiudizi che non giovano alla fotografia. Il sistema italiano, infatti, vede solo in questi anni la creazione della prima Associazione di Fotografi Professionisti, l'AFIP, della quale "Camera" parla diffusamente nell'uscita di ottobre, come l'unica alternativa al giornalismo fotografico. Non bisogna infatti dimenticare che, in questa fase, i campi di applicazione possibili della fotografia in Italia sono ancora piuttosto ridotti. Il professionismo fotografico è cosa recente, le testate che pubblicano immagini non sono molto numerose, le possibilità di impiego dei fotografi, dunque, assai limitate (Martinez ne fa una panoramica proprio in occasione della Biennale di Venezia di quest'anno). L'unica opportunità per la fotografia è offerta proprio dalla moda e dalla pubblicità, due ambiti di applicazione molto importanti per questo Paese, che non può ancora contare sull'editoria, né sull'interesse della grande industria. Tali ambiti diverranno fondamentali anche alla luce delle trasformazioni che la televisione introdurrà nei mezzi di informazione, prendendo il posto della fotografia nel documentare l'attualità.

L'opera di Mulas subirà un'importante evoluzione, sfiorando vari generi, che lo porteranno nel 1973, l'anno della prematura scomparsa, a pubblicare un libro molto significativo, dal quale emerge la figura del fotografo-artista, pienamente inserito nella fase concettuale che investe l'arte contemporanea.<sup>15</sup>

Chiudono il numero di settembre un articolo dedicato alla tecnica di riproduzione dei dagherrotipi e una nota relativa al II Congresso Nazionale di Fotografia di Lignano Sabbiadoro.

Nel mese di ottobre, realizzato in collaborazione con Europhot, si annuncia la costituzione in Italia, a Milano, dell'AFIP, Associazione Fotografi italiani Professionisti. "L'AFIP è consapevole che la posizione dei fotografi professionisti è meno buona in Italia che nella maggioranza dei paesi europei. L'associazione si troverà davanti all'arduo compito di fare innanzitutto un'elaborazione dello statuto

---

<sup>15</sup> Ugo Mulas, *La Fotografia*, Einaudi, Torino, 1973. Si veda inoltre: Ugo Mulas, *Vent'anni di Biennale: 1954-1972*, testi di Tommaso Trini, Mondadori, Milano, 1988. Nel 2007 tre musei italiani, il MAXXI di Roma, il PAC di Milano e la GAM di Torino, hanno collaborato a una importante retrospettiva dedicata all'insieme dell'opera del fotografo: *Ugo Mulas: la scena dell'arte*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Carolina Italiano e Anna Mattiolo, Electa, Milano, 2007.

dei fotografi, la protezione del diritto d'autore e degli onorari. Sul piano europeo, l'AFIP cerca di stabilire dei contatti con i gruppi che perseguono degli obiettivi simili. Ciò attraverso la mediazione di Europhot o tramite contatti diretti con le organizzazioni in questione. Possono diventare membri dell'AFIP solo fotografi professionisti che possano presentare dei lavori di buon livello a conferma delle loro capacità artistiche e tecniche."<sup>16</sup>

Come si legge in questa nota, la professione fotografica non è separata dall'idea di artisticità, ma è necessario stabilire dei criteri qualitativi per definire l'attività del fotografo professionista. Al fine di precisare il suo ruolo e di tutelare il suo operato, è necessario intervenga anche la legge, proteggendo il diritto d'autore.<sup>17</sup>

L'immagine di un cristallo di neve al microscopio introduce l'argomento del numero di novembre: la fotografia industriale e scientifica. Martinez firma un testo nel quale afferma che se la storia della fotografia tenesse conto dei fenomeni sociali - cosa finora mai accaduta - avrebbe portato a interrogarsi sulle ragioni per le quali il ruolo della fotografia nell'industria sia stato così tardivo e, in certa misura, marginale, soprattutto se si considera che esse sono nate nello stesso periodo.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> A propos de la fondation de l'AFIP, in "Camera", 40. Anno, n.10, ottobre 1961, pag.8.

<sup>17</sup> Si vedano a questo proposito: Niccolò Rositani, Italo Zannier, *La Fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, Skira, Milano, 2005 e Gianfranco Arciero, *Leggi e regolamenti sulla fotografia*, Nuova Arnica, Roma, 2002.

<sup>18</sup> Romeo Martinez, *La photographie industrielle*, in "Camera", 40. Anno, n.11, novembre 1961, pagg. 11-28. "Une histoire de la photographie qui tiendrait compte des phénomènes sociologiques (il n'y en a pas, jusqu'à présent...) dirait que le rôle de la photographie dans l'industrie aurait dû être plus précoce et plus important. Car l'une et l'autre sont nées presque en même temps. Mais les moeurs industrielles et commerciales de jadis avaient relégué la photographie dans des domaines médiocres et strictement utilitaires. Elle se trouve rachetée, en quelque sorte, par le destin qui est maintenant le sien. Que les progrès spectaculaires, parfois même trop rapides, de la technique photographique en matière d'optique et de surfaces sensibles aient hâté le processus de pénétration de la photographie dans l'industrie, cela personne ne songerait à le nier. Mais cela n'explique pas, à coup sûr, qu'en dehors de la recherche et de l'expérimentation, la photographie industrielle ait été négligée, voir méprisée. Pourtant la macro- et la microphotographie, les prises de vues ultra-rapides pour les études des postes de travail, la reproduction de plans ou la copie de documents, n'épuisent pas, loin de là, non seulement les possibilités du moyen photographique, mais encore les services qu'il peut rendre à l'intérieur et à l'extérieur des entreprises. Tributaire de notions bien ou mal comprises, la photographie industrielle se limitait aux aspects immédiatement pratiques, et négligeait une forme plus largement destinée au grand public. Le moment n'était peut-être pas venu pour mieux l'adapter aux exigences actuelles de la production et de la commercialisation.

La mystique de la production et de l'expansion a de nos jours acquis une dimension supplémentaire, d'ordre éthique. Elle se proclame au service de l'homme et la photographie sert admirablement la propagation de cette idée. Elle en assure la communication désormais nécessaire entre les entreprises, leur personnel, leurs intermédiaires, leurs consommateurs. C'est dans cette double perspective que se situe maintenant ce qu'il est convenu d'appeler la "photographie industrielle". A l'usage interne de l'entreprise, elle offre les moyens de suivre, à des degrés divers, la somme des activités qui s'y déroulent depuis la conception jusqu'à la commercialisation des produits. A l'usage externe, la photographie est un procédé de communication avec le public, ou certains de ses acteurs plus particulièrement intéressés par les aspects socio-économiques, culturels ou techniques de l'entreprise. Il n'y aurait pas pénétration des articles de consommation dans le public, sans l'apport de la photographie industrielle: la publicité s'en sert ou s'en inspire pour aller au-delà de la présentation superficielle et banale du produit. Dans ce domaine, l'examen des annonces de presse montre l'évolution de ces photos, en qualité et en quantité. Par ailleurs, que seraient les relations avec le public, si elles ne pouvaient s'appuyer sur l'image photographique pour illustrer le sens du courant qui entraîne l'industrie, le rôle économique et social qu'elle remplit. Le champ des relations extérieures de l'industrie est très vaste bien que moins développé en Europe. Les USA ont montré à l'évidence le parti qu'offre à l'entreprise la connaissance visuelle de celle-ci par le public. En divulguant les aspects de son activité, l'industrie manifeste sa fonction de façon concrète. La vue d'une chaîne de fabrication, et l'impression d'ordre, de force, de quantité, née de la succession ininterrompue des produits en cours d'élaboration, éclairent la notion de production de masse et ses conséquences: abaissement des coûts et

Martinez è sorpreso dalla lentezza con cui l'industria, ossessionata dalla "mistica della produzione e dell'espansione", ha cominciato a integrare la fotografia negli ingranaggi del proprio funzionamento, poiché "divulgando gli aspetti della sua attività, l'industria manifesta la sua funzione in maniera concreta. La vista di una catena di montaggio e l'impressione di ordine, di forza, di quantità, nate dalla successione ininterrotta dei prodotti in corso di elaborazione, chiariscono la nozione di produzione di massa e le sue conseguenze: abbassamento dei costi e più ampia diffusione dei beni. Il cinema, che non è solo immagine ma anche movimento e suono, e prima ancora spettacolo, assicura anche questo tipo di relazione tra l'uomo e l'industria. Ma la foto, fissa per natura, beneficia di modalità di penetrazione più flessibili, di una presenza più duratura, e di modi di percezione più riflessivi." <sup>19</sup>

Martinez illustra alcuni degli utilizzi interni all'industria, tra i quali la possibilità di seguire i prodotti dalla loro concezione alla commercializzazione, e mostra anche quelli esterni, inerenti alla comunicazione con il pubblico, evidenziando come la pubblicità tragga una costante ispirazione dalla fotografia industriale.

La progressiva diffusione della stampa illustrata ha trasformato l'occhio del pubblico rendendolo più esigente, determinando quindi la richiesta di una qualità sempre più alta nella fotografia industriale. I più qualificati, in tal senso, sono coloro che hanno una formazione nell'illustrazione, nel reportage e nella pratica di studio. La scelta delle immagini per questo articolo colpisce per la straordinaria qualità, e non poteva

---

diffusion plus large des biens. Le cinéma, qui n'est pas seulement image mais également mouvement et son, et avant tout spectacle, assure aussi bien ce type de relations entre l'homme et l'industrie. Mais la photo, fixe par nature, bénéficie de modes de pénétrations plus souples, d'une présence plus durable, de modes de perception plus réflexifs. Bien que ses sujets soient toujours reliés aux activités industrielles, l'image requiert par les services de relations publiques va, ou devrait aller, au-delà de la pure description. La photographie industrielle destinée à documenter le public par voie directe ou voie de presse, doit s'attacher à dégager la personnalité de chaque entreprise, à exprimer immédiatement sa nature propre. Elle a pour fonction principale de situer les lieux, le travail, les outils et les produits dans leurs différents rapports avec les différents hommes: créateur, exécutant, distributeur, consommateur. Sans ces hommes, rien n'existerait, rien n'aurait de sens. Il est de ce fait indispensable que l'image de l'industrie puisse être perçue dans sa fonction humaine, et non comme un document insensible, incapable de toucher *aussi* l'affectivité. C'est ainsi que le photographe peut expliquer l'industrie et la situant dans un contexte plus vaste qui lui donne sa valeur particulière. Voir juste, faire vibrer, mettre l'accent, voilà les qualités intrinsèques qui font la réussite de toute image. Pour obtenir cela, l'entreprise fait appel à la maîtrise du photographe, ce qui présuppose de la part de ce dernier une certaine expérience du monde de l'industrie et une claire compréhension des besoins à satisfaire. Des halls, des fours, des turbines, des tuyaux, des relais électriques sont des *formes* aux yeux des photographes. Mais des formes qui doivent être saisies dans un certain état d'esprit, organisée selon des critères d'ordre esthétique et émotionnel. Il est hors de doute que la démarche d'esprit du photographe compte autant que sa virtuosité technique. Les chefs d'industrie ne devraient-ils pas repenser le problème de l'illustration appliqué à leurs besoins spécifiques, surtout dans le cadre des relations des entreprises avec l'extérieur? Les progrès de la presse illustrée et de ses lecteurs, l'abondance et la qualité croissante des images dans le livre, ont rendu plus exigeant l'oeil du public. Pour qu'il soit touché par une photo industrielle, il faut que celle-ci soit parfaitement convaincante. Ce qui impose de faire appel aux seuls hommes qualifiés; ils se comptent le plus souvent parmi les photographes formés aux disciplines de l'illustration, du reportage et du studio. En concluant ici notre exposé, nous avons conscience de ce qu'il a d'incomplet et de schématique. Mais les objections qui seront faites porteront sans doute moins sur les faits qu'il présente que sur l'esprit qui l'anime. Après tant de considérations et d'affirmations, dira-t-on, où est cette fameuse photographie industrielle qu'on nous annonce? Le lecteur va le voir; il verra du même coup qu'elle a dépassé l'âge du catalogage pour entrer dans le domaine de l'oeuvre d'art." "Camera"

<sup>19</sup> Ibidem.

essere altrimenti dopo la conclusione di Martinez, nella quale afferma che la fotografia industriale "ha superato l'età della catalogazione per entrare nell'ambito delle opere d'arte". Vengono pubblicate le immagini di di René-Jacques, J. Marquis, W. Ronis, B. Lipnitzki, J.P. Sudre, J. Dieuzaide, A. Thévenet, R. Doisneau, P. Jahan, delle fotografie a colori riprodotte in maniera superba, e le fotografie di moda di Guy Bourdin per Vogue Parigi. Si menziona infine in questo numero la III Biennale Internationale Photo-Cinéma-Optique di Parigi.

La copertina di dicembre è la riproduzione di un dagherrotipo di autore sconosciuto.

Questo numero è dedicato al direttore del dipartimento di fotografia del MoMA di New York, che compie 83 anni: Edward Steichen. Martinez firma un lungo articolo, nel quale affronta con lucidità ed equilibrio le contraddizioni che incarna questa figura, cui il Museum of Modern Art ha dedicato quest'anno un'importante retrospettiva.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Romeo Martinez, *A la rencontre d'Edward Steichen*, in "Camera", 40. Anno, n.12, dicembre 1961, pagg. 6-23. "Parmi les événements photographiques de l'année, l'Exposition rétrospective d'Edward Steichen – organisée à l'occasion de son 83e anniversaire et de sa 14e année de direction du Département photographique du Musée d'Art Moderne de New York, mérite une place à part. Celle que l'on doit réserver à l'un des artistes vivants dont l'oeuvre et l'action sont liées à une époque de "renaissance" de la photographie, à l'évolution de son esthétique, de sa technique, voire de sa culture.

Peu d'hommes, en ce demi-siècle, ont contribué autant que le "Doyen" à élever le niveau d'expression du moyen photographique, et peu d'oeuvres, comme peu d'activités, ont suscité davantage de flatteuses exagères, de commentaires hyperboliques qui risquent fort d'altérer la signification et la valeur de sa production, de dénaturer le personnage, de fausser le rôle que celui-ci a rempli – et continue de remplir – pour la cause de la photographie. Qu'il nous soit donc permis de parler de toutes ces choses avec simplicité et pour éviter ainsi toute logomachie hagiographique, plus ou moins mystificatrice. Mais d'abord qui est cet homme?

Edward Steichen naquit à Luxembourg en 1879. Son père, mineur, et sa mère, modiste, émigrèrent aux Etats-Unis, alors qu'il avait dix-huit mois. A Milwaukee, dans le Wisconsin, le garçon eut une jeunesse sans histoire. A l'âge de quinze ans, il quittait l'école pour apprendre le métier de lithographe, ce qui ne l'empêchera pas, autodidacte dans le sens noble du terme, d'étendre, toute sa vie durant, ses connaissances en matière d'art, de sciences, et de se voir attribuer un Doctorat Honoris Causa per la Wesleyan University.

Dés 1899, Steichen était connu tant pour sa peinture que pour ses photographies. Et nous n'entendons pas minimiser son talent de peintre, en affirmant que c'est dans le deuxième moyen d'expression que ses coups d'essai furent des coups de maître. A une époque de recherche, grosse d'exaltants tâtonnements et incertitudes, le néo-picturalisme de Steichen contenait les prémices d'une esthétique nouvelle que – de son côté – Alfred Stieglitz essayait déjà d'introduire et de propager aux Etats-Unis. Ce fut donc un moment capital dans la vie de Steichen que sa rencontre avec le grand aîné qui, le premier, lui acheta quelques épreuves et le convainquit de poursuivre une double activité, celle de peindre et de photographier.

Le XXe siècle à peine commencé, Steichen vient à Paris, un Paris en pleine effervescente artistique. Il fréquente les ateliers, les musées, les galeries d'art, découvre ses premières affinités, lie ses premières amitiés, et se met au travail. Proche des néo-impresionistes, tant par la doctrine que par l'esthétique, il allie en de lumineuses peintures aux tons savamment raffinés, toute la grâce dont les êtres et la nature lui livrent la fleur passagère de leur séduction. Mais sa peinture et la fréquentation assidue des milieux artistiques ne lui font pas délaisser la photographie: des paysages en petit nombre, quelque scènes de genre préfigurant les remarquables images du *Pesage d'Auteuil* prises quelques années plus tard, la belle série e photos chez Rodin, et surtout des portraits. On peut dire qu'il excellait particulièrement dans ce dernier genre. Soucieux de faire une oeuvre qui parle au coeur et à l'esprit, il est conduit à identifier l'apport spécifique de la photographie à l'art du portrait en général, tout en continuant de composer ses portraits photographiques en peinture, de jouer des ombres et des lumières en graveur. Et précisément un des apports de Steichen a été que le rayon lumineux – en l'espèce le rayon artificiel – n'était autre chose que le pinceau du photographe. De retour à New York, Steichen est très étroitement associé au mouvement de rénovation de l'art aux Etats-Unis, dont l'animateur acharné était toujours Stieglitz. L'affirmation de "Photo-Secession", groupe qui réunissait "ceux qui entendaient user de l'appareil photographique de manière créatrice", l'apparition de Camera Work, organe du mouvement et, surtout, l'installation de la galerie d'art "291" (du numéro de la 5e avenue où elle était située), tout cela annonçait des temps nouveaux pour les arts visuels en Amérique. Dans cette conjonction momentanée, fortifiée par l'admiration commune pour les idées modernes, Steichen joue à côté de son chef de file le rôle de l'homme tranquille de la révolution artistique. Peu d'hommes ont – dans leur temps et dans leur pays – remué, lancé et imposé plus d'idées que Stieglitz. Mais il y aura une idée qu'il approfondira et que son oeuvre magistrale prouvera: celle de la vanité des anathèmes proférés

Pochi uomini hanno contribuito in uguale misura all'evoluzione dell'espressione fotografica e poche iniziative hanno suscitato tale "lusinghiera esegesi, tali commenti iperbolici, che rischiano di alterare il significato e la produzione di quest'uomo, di snaturare il personaggio e di falsare il ruolo che ha avuto – e continua ad avere – per la causa della fotografia."<sup>21</sup>

Martinez, a dispetto del contesto celebrativo che motiva, sebbene in ritardo rispetto all'esposizione, questo articolo, rivendica la semplicità nell'approccio, per evitare ogni "logomachia agiografica più o meno mistificatrice", un rischio concreto quando si parla di Edward Steichen. Martinez compie un'analisi storicamente molto accurata della sua opera e della vita di questi, riconoscendogli il ruolo fondamentale di aver avvicinato gli Stati Uniti e l'Europa, favorendo un intenso scambio culturale.

---

contre la photographie, à laquelle on niait, par définition, tout pouvoir de création. Sur ce terrain, comme sur d'autres, son cadet l'a plus secondé que quiconque. A les voir poursuivre, tous deux, les mêmes buts, leurs contemporains ne pouvaient pas imaginer le contraste, pourtant réel, qu'il y avait entre ces deux hommes, ni préjuger de ce que la vie réserverait à chacun d'entre eux. Le premier, prisonnier d'une grande intelligence en proie à une tension sans repos, victime d'une sensibilité inépuisable, finira - en pleine force créatrice - par se replier sur lui-même jusqu'à sa mort. Le second, en véritable homme d'action, saura assumer les risques de son siècle et poursuivra, sans grands heurts, sa marche vers le succès.

En 1906, nous retrouvons Steichen en Europe, où il restera jusqu'en 1914. Il travaille, il apprend et fait le trait d'union entre les milieux artistiques de New York et ceux de Paris. Mais qu'en retient-il? En réalité, rien de ce que prodigue l'enseignement officiel, qu'il fuit, mais tout ce qu'on peut acquérir auprès d'artistes aussi probes que Rodin, Matisse, Brancusi et Gertrude Stein: le goût de la discipline, de l'ouvrage bien fait, toutes choses applicables aux Arts. C'est à cette période d'ailleurs que remonte, peut-être le meilleur de la production photographique. Mais une de ses occupations d'élection consiste à choisir et à rassembler les oeuvres de Rodin, Cézanne, Matisse, Brancusi, Braque et Picasso, les faire exposer à la galerie 291, contribuant ainsi à la pénétration de l'Art Moderne en Amérique.

Le premier conflit mondial met fin à ces activités, comme il mettra un terme à Camera Work, au "291", aux spéculations intellectuelles et aux travaux du groupe. Mobilisé, Steichen est peu après versé dans l'armée de l'Air, en tant que chef de la Section photographique. La guerre termine, de retour chez lui, le colonel Steichen renonce subitement à ses ambitions de peintre, pour se vouer exclusivement à la photographie. Appelé à remplir la fonction, créée à son intention, de directeur des services photographiques des Editions Condé nast, qui publiant les revues Vogue et Vanity Fair, il est "le" photographe. L'époque de sa grande notoriété commence. Comme entrée en matière, il réagit à sa manière, calmement et sans bruit, contre le maniérisme et la médiocrité qui avaient envahi l'illustration de magazines, et lui restituée sa véritable fonction., celle d'interpréter intelligemment la Mode et les modes de vie. Ce faisant, il définit un genre et un style qui, pour l'essentiel, ne devaient plus varier pendant une vingtaine d'années. Son intervention sera également déterminante quant au rôle, à la réalisation et à l'utilisation de la photo publicitaire, réussissant la gageure d'allier le goût à l'esprit utilitaire. En ce qui concerne le photo-journalisme, dont il sait mieux que tout autre l'importance sur le plan de l'information, il a aussi son mot à dire et il le dit, en éclairant ses jeunes confrères avides de conseils. De cette activité protéiforme, il réussit à distraire pourtant les moments nécessaires - trop rares à son gré - à répondre à son exigence intérieure, à cet "autre chose": l'horticulture. Ce qui lui permit d'obtenir, par mutation, des spécimens d'hybrides, notamment de colchides. Les résultats de ces expériences furent tellement convaincants que le Musée d'Art moderne de New York en fait une exposition. Cela se passait en 1936, deux ans avant que Steichen se décide de prendre une demi-retraite devant lui permettre - espérait-il de travailler uniquement pour son propre plaisir. Mais il n'avait pas compté avec la deuxième guerre mondiale. Ou plutôt, comme tous les hommes de bonne volonté, il n'y avait pas cru. Ce qui ne l'empêcha pas, le moment venu, de prendre service, à l'âge de 62 ans. Sa mission était d'organiser et de diriger les services photographiques de l'aviation navale. Tâche que le lieutenant-colonel Steichen remplit, comme d'habitude, sans se ménager et que vint récompenser une Distinguished Service Medal. A l'issue du conflit, loin de s'engager sur le chemin de la retraite. Steichen reprend du service actif dans la Photographie. Mais, cette fois, en qualité de Directeur du Département photographique du Musée d'Art moderne, où il pourra entreprendre des réalisations - sans précédent - en faveur d'un art qu'il a, plus que tout autre, bien servi: constitution de collections, acquisition d'archives et d'oeuvres de photographes du passé et du présent, création d'une bibliothèque spécialisée et d'un service filmographique, organisation d'une quarantaine d'expositions - la plupart itinérantes - dont l'immense fresque "The Family of Man". Un bilan qui se passe de commentaires. Dans la mesure où Steichen fut un précurseur et un inlassable chercheur, nous ne pensons pas exagérer en affirmant que son oeuvre, en fait achevée en 1938, a grandement contribué à l'évolution de la photographie. Ce qui n'implique pas que toutes les tentatives, toutes les démarches de l'homme doivent être retenues, comme les échecs partiels de certaines initiatives de l'homme, doivent être considérés avec toute la compréhension et le respect requis. En fin de compte, la photographie ne peut s'enorgueillir de beaucoup d'Argonautes." R.-E. Martinez

<sup>21</sup> Idem, pag. 6.

Martinez si sofferma anche sul rapporto che ha legato Stieglitz a Steichen: "A vederli perseguire, entrambi, gli stessi obiettivi, i loro contemporanei non potevano immaginare il contrasto, realmente esistente, tra questi due uomini, né prevedere cosa la vita avrebbe riservato a ciascuno di essi. Il primo, prigioniero di una grande intelligenza e preda di una tensione senza pace, vittima di una sensibilità inesauribile, finirà – in piena forza creativa – per ripiegarsi su se stesso, fino alla morte. Il secondo, quale vero uomo d'azione, saprà assumere i rischi del suo secolo e perseguirà, senza grandi scossoni, la sua marcia verso il successo."

I meriti principali che Martinez riconosce a Steichen è di essere stato un precursore e un ricercatore infaticabile, un Argonauta come ne esistono pochi in fotografia; tuttavia egli non asseconda l'ondata celebrativa di questo pubblico tributo, mantenendo una distanza che permette di vedere luci ed ombre, perché sia le glorie, sia le sconfitte, "devono essere considerate con tutta la comprensione e il rispetto richiesti."<sup>22</sup>

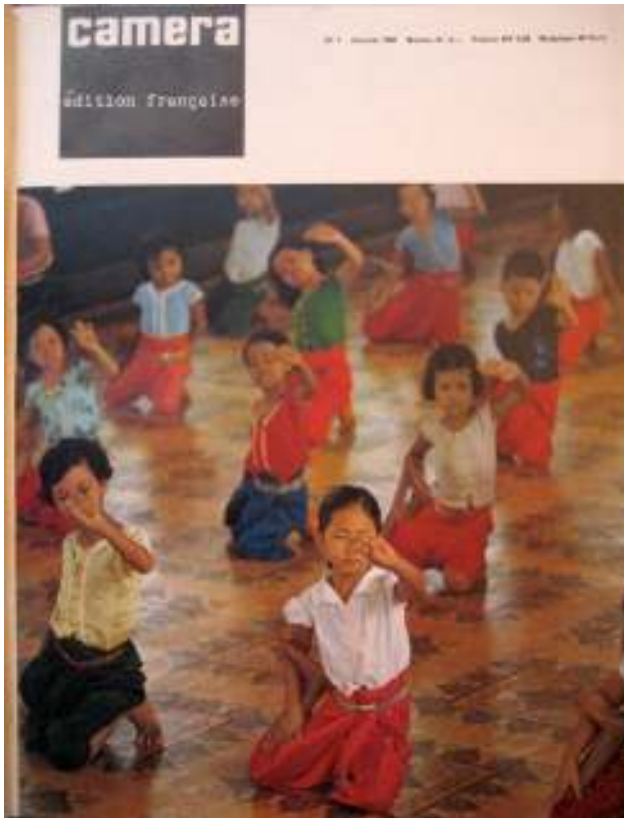
L'ultimo numero dell'anno si chiude con un articolo di André Jammes, che collaborerà in molte occasioni con Romeo Martinez negli anni a venire, che ha come oggetto una vendita all'asta svoltasi in Svizzera di incubabili fotografici.

---

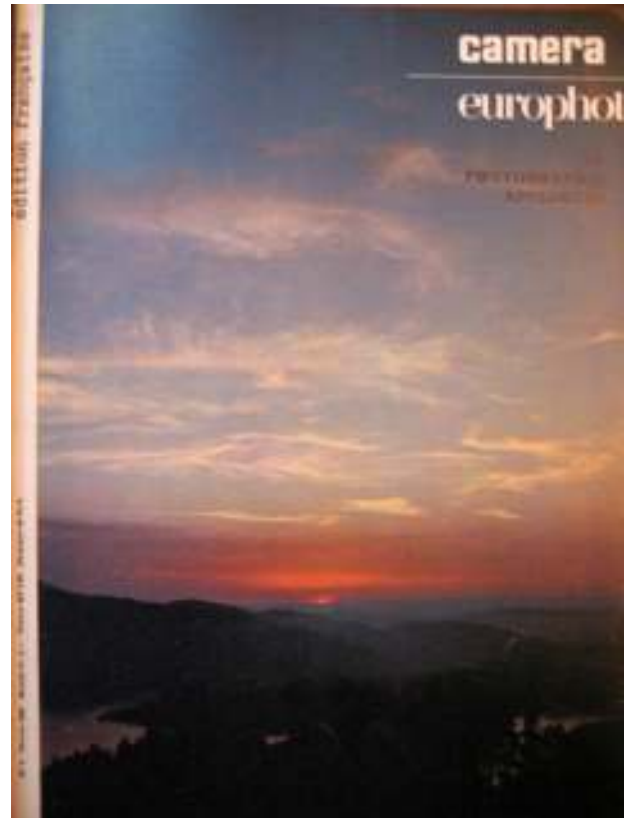
<sup>22</sup> Idem, pag. 8.

IMMAGINI





Camera, 40. Anno, n.1, gennaio 1961



Camera, 40. Anno, n.2, febbraio 1961



Camera, 40. Anno, n.3, marzo 1961



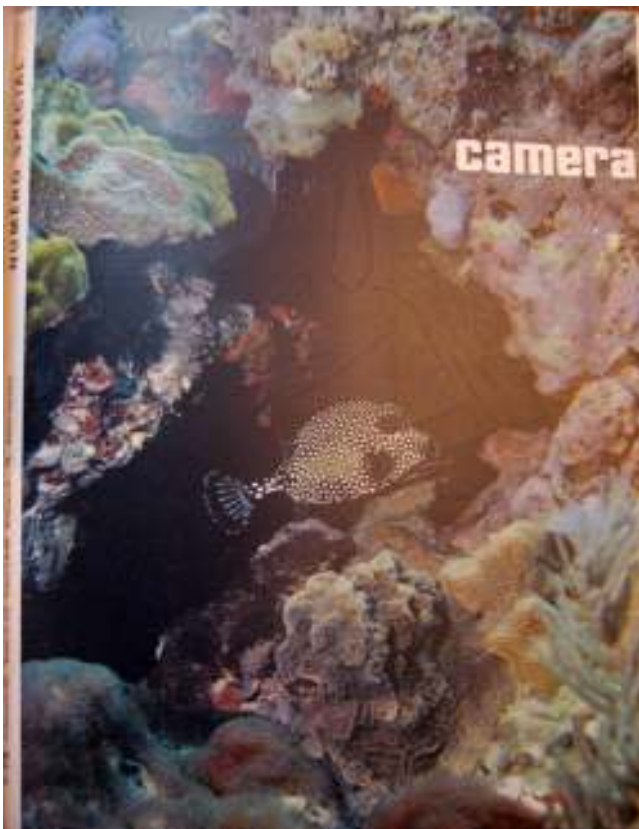
Camera, 40. Anno, n.4, aprile 1961



Camera, 40. Anno, n.5, maggio 1961



Camera, 40. Anno, n.6, giugno 1961



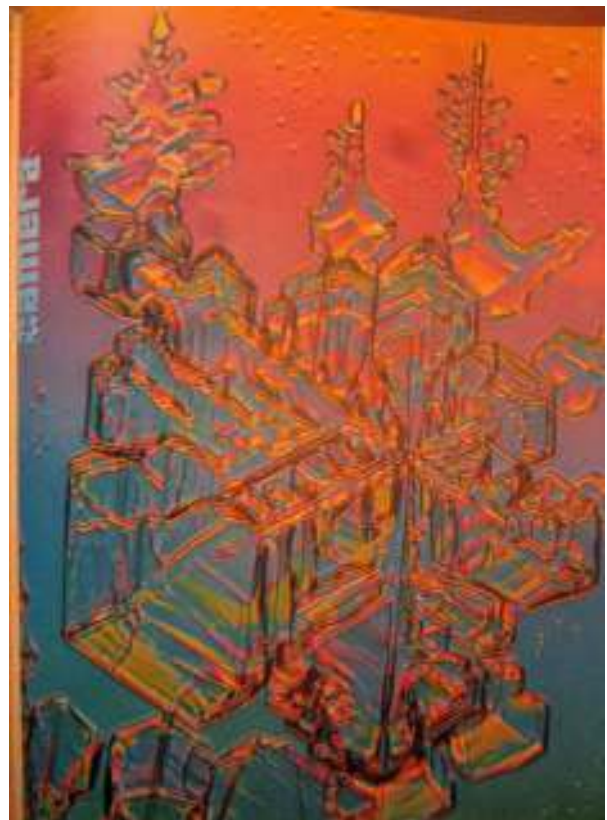
Camera, 40. Anno, n.7-8, luglio/agosto 1961



Camera, 40. Anno, n.9, settembre 1961



Camera, 40. Anno, n.10, ottobre 1961



Camera, 40. Anno, n.11, novembre 1961



Camera, 40. Anno, n.12, dicembre 1961

## CAMERA 1962

Il nuovo anno si apre con i tentativi da parte di Romeo Martinez, avvalendosi dell'aiuto di Guido Organschi, da dicembre 1961 il nuovo corrispondente da New York, di consolidare e sviluppare la presenza di "Camera" negli Stati Uniti.

Martinez partecipa alla fine di marzo a un incontro a Monaco con L. Fritz Gruber, Bruce Downes e Normal Hall, nel quale vengono poste le basi per una collaborazione, in vista di Photokina 1963, per l'organizzazione di un'importante esposizione che si intollerà *Great Photographers of this Century*.

Quattro uscite nell'arco di quest'anno sono dedicate alla fotografia applicata di Europhot: ciò permette a Martinez di realizzare dei numeri antologici straordinari sulla Farm Security Administration ed Eugène Atget.

L'attenzione per la storia continua a crescere anno dopo anno, in un momento in cui la fotografia deve iniziare a confrontarsi con nuovi mezzi di comunicazione, in particolare la televisione, che cominciano a prenderne progressivamente il posto nella documentazione dell'attualità. In una lettera inviata a Martinez, John Durniak, *editor* della rivista americana "Popular Photography", si chiede se la televisione stia vincendo l'occhio del pubblico e le riviste perdendo progressivamente importanza.

L'esplorazione della fotografia internazionale porta quest'anno "Camera" nuovamente in Giappone e in Turchia.

La copertina di gennaio è una fotografia di Hiroshi Hamaya, collaboratore di Magnum dal 1960, che nel primo articolo di questo numero racconta della propria attività. E' appena uscito un suo libro fotografico intitolato *The Japanese Archipelago*, per il quale gli viene rimproverato di essersi distaccato dall'uomo: egli vuole dunque difendere in questa sede la scelta di rivolgere lo sguardo alla natura. Il Giappone è stato scosso negli ultimi due anni da profonde crisi sociali: gli scioperi dei lavoratori delle miniere, le tensioni per la revisione dei trattati USA-Giappone sulla sicurezza, le manifestazioni di massa. Questi stravolgimenti hanno influito sul lavoro di Hamaya, soprattutto nel momento in cui la quotidianità riprendeva il sopravvento, riportando al silenzio tutte le voci di protesta. Il contraccolpo di queste energie sociali rientrate nei ranghi, motivano la sua scelta di passare all'indagine della

natura e del paesaggio; egli parla infatti di una ricerca del paesaggio fisico e morale nell'arcipelago giapponese.

Il numero continua con un articolo di Kazuo Okamoto sulla situazione del fotogiornalismo in Giappone. L'autore scrive che è stata la catastrofe della guerra a stimolare un bisogno unanime nella popolazione di essere informata, per evitare che quegli orrori si ripetessero e fu questa necessità a condurre in maniera naturale al realismo fotografico. "...in fondo si deve all'opinione pubblica lo sviluppo e l'evoluzione del giornalismo fotografico del Dopoguerra."<sup>23</sup> E continua: "Per comprendere lo spirito della fotografia giapponese attuale, essa deve essere situata nel nuovo contesto politico, economico e sociale del Paese. Se è vero che non si può rimpiazzare in qualche anno il prodotto di quindici secoli di cultura, non è meno vero che lo straordinario consumo di nuove idee introdotte in Giappone dalla fine della guerra ha profondamente modificato tutte le strutture della nazione." Il realismo sociale ha rimpiazzato il pittorialismo formalista al quale gli stranieri sono affezionati. Già nella precedente uscita di "Camera" dedicata al Giappone era emerso il disagio nipponico di fronte alla visione stereotipata che l'Occidente ha del Paese, in una sorta di rifiuto di un divenire storico che ha invece lasciato profonde ferite.

La nuova generazione di fotogiornalisti si confronta tuttavia con una grande difficoltà a sopravvivere praticando il foto-reportage indipendente, un genere che inizia ad attraversare dei momenti difficili in tutti i Paesi, a causa della direzione presa dai sistemi di informazione, sempre più rivolti a investire nel mezzo televisivo. Okamoto si sofferma anche sui fotografi amatori, particolarmente numerosi in Giappone, e auspica che anch'essi prendano la via del realismo. Egli conclude indicando alle nuove generazioni il modello di Hiroshi Hamaya, che è riuscito nella mediazione tra le diverse tendenze della fotografia giapponese, trovando un equilibrio tra le esigenze spirituali e la sua filosofia di uomo.<sup>24</sup>

Il numero di gennaio si chiude con delle fotografie realizzate da Stig. T. Karlsson seguendo il percorso dei tronchi di legno sui fiumi svedesi.

---

<sup>23</sup> Kazuo Okamoto, *La situation actuelle du photo-journalisme au Japon*, in "Camera", 41. Anno, n.1, gennaio 1962, pag. 20.

<sup>24</sup> Un volume molto interessante per approfondire degli aspetti della fotografia giapponese è quello curato da Anne Wilkes Tucker, *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, 2003, che ha ricevuto anche in Giappone prestigiosi riconoscimenti.

Nel numero di febbraio Martinez introduce la fotografia turca con un interprete considerato ora uno dei padri della disciplina in quel Paese, Ara Güler. La copertina è un ritratto di Monica Vitti realizzato da Nicholas Tikhomiroff, autore presentato recentemente sulle pagine di "Camera".

Nelle note che il fotografo turco Ara Güler invia a Martinez, si trova un concetto che aveva espresso anche Ugo Mulas l'anno precedente. "L'informazione è inizialmente un lavoro appassionante e per molti versi una grande scuola, ma alla lunga, il mestiere è deludente e abitudinario, perché l'utilizzo della fotografia è in funzione non solo di un catalogo di soggetti, ma anche di una maniera stereotipata di trattarli." Parla anch'egli di un sentimento di alienazione con il quale convive a fatica nella professione di foto-reporter alle dipendenze di un quotidiano di Istanbul. Nel suo caso, è l'incontro con Marc Riboud e i suoi consigli, che lo incoraggiano a intraprendere una carriera come fotografo indipendente, scelta rivelatasi peraltro molto positiva, osservando le numerose collaborazioni con prestigiose testate internazionali che ha collezionato.

Martinez esprime apprezzamento per il suo lavoro sull'etnologia e l'archeologia in Asia Minore, di cui pubblica alcuni esempi. Menziona infine il premio ricevuto dall'autore come Star Photographer del Photography Year Book 1961.

Il secondo fotografo presentato in questo numero da Dominique Aubier è lo spagnolo Ramon Masats, il primo a comparire sulle pagine di "Camera", dove la Spagna era stata presentata solo attraverso i reportage di fotografi stranieri. Questa assenza ha delle cause socio-culturali, come scrive l'autrice, essa è da collegare a dei fattori di ordine economico e all'isolamento nel quale versa il Paese. Dei segni di cambiamento si mostrano tuttavia nella nuova generazione, alla quale appartiene anche l'autore presentato in questo numero.

*"Comme un vers de Péguy sent la respiration de la Beauce, quelque chose dans les photos de Masats rappelle la lenteur et la vitesse de l'homme lorsqu'il se déplace dans un paysage vide et immense où il se sent à la fois le héros et le rien. Homme et rien. C'est la leçon du pays. C'est la leçon que répète le jeune photographe. Mais*

*avec les éléments de cette leçon magistrale, il peut venir au monde, à notre monde.*<sup>25</sup>

Uno scambio di corrispondenza questo mese tra Romeo Martinez e il fotografo di origini italiane Guido Organschi, che dal dicembre dell'anno precedente è il redattore aggiunto per gli Stati Uniti al posto di Lew Parrella, verte sul tentativo di rafforzare la presenza di "Camera" in questo Paese. Organschi scrive a Martinez di aver predisposto per "Camera" un ufficio, con una segretaria e un indirizzo telegrafico: l'intenzione è di creare una vera sede operativa, che anche Martinez possa utilizzare con una certa regolarità, prospettando di trascorrere dei periodi a New York. L'intensa attività editoriale degli ultimi due anni lascia infatti ben sperare su degli sviluppi positivi in tal senso.

Come fa notare Organschi, "Camera" non è reperibile in alcun punto vendita di New York e invita a considerare di estendere la distribuzione anche ad altri centri culturali americani quali la California, il Texas, la Florida e Chicago. Una volta risolti i problemi legati al distributore che fino a quel momento aveva avuto l'incarico, Organschi formula alcune ipotesi sull'attività futura, che possano fare valere "il dono [di Martinez] di editore e di direttore della Biennale fotografica di Venezia".<sup>26</sup> Propone, dal canto suo, di curare una rubrica "Camera da New York". Martinez informa Organschi che il numero di esemplari inviati ogni mese dalla Svizzera ammonta a un migliaio, essendo "Camera" una rivista diffusa in massima parte tramite abbonamento. Tra il 1958 e il 1960 egli aveva proposto ad Alice Bucher di provare a spedire negli Stati Uniti 3-4000 copie mensili, per evitare che la rivista sparisse a causa del deficit che accumulava. Poiché tuttavia l'esperimento non aveva funzionato, Martinez era stato costretto a impostare una politica di abbonamenti eliminando la vendita nelle edicole all'infuori della Svizzera, che gli ha consentito di continuare a produrre "Camera", arrivando alla tiratura di 35.000 esemplari di quest'anno. Egli ha sempre nutrito una certa ostilità nei confronti delle inserzioni pubblicitarie, e, d'altra parte, spiega a Organschi, che per poter sanare almeno in parte il deficit cronico della rivista, avrebbero dovuto essere inserite almeno 240 pagine di pubblicità in un anno; Martinez ne tollera appena la metà.

---

<sup>25</sup> Dominique Aubier, *Ramon Masats*, in "Camera", 41. Anno, n.2, febbraio 1962, pag. 23.

<sup>26</sup> Lettera inviata da Guido Organschi a Romeo Martinez, senza data. La risposta di Romeo Martinez a questa è del 17 febbraio 1962.

Il numero di marzo "Camera Europhot" è dedicato alla fotografia nella pubblicità e nei calendari. Definisce adeguatamente il tenore di queste uscite il titolo di uno degli articoli apparsi in questo mese: *Il procedimento di stampa influenza la tecnica del fotografo*. Si dà infine notizia della convocazione dell'Assemblea di Europhot nella città di Milano fissata per il mese di ottobre.

Il 31 marzo e il 1 aprile, Martinez incontra a Monaco di Baviera L.Fritz Gruber, direttore della Photokina di Colonia, Norman Hall, *editor* dell'inglese "Photography" e Bruce Downes dell'americano "Popular Photography" e di *Photography Annual*.

In questa riunione viene stilata una lista di fotografi che ciascuno dei partecipanti dovrà contattare, per coinvolgerli nel progetto di un'esposizione molto importante che si terrà in occasione di Photokina 1963, dal titolo *Great Photographers of this Century*. Si aggiungeranno in un secondo tempo a questo gruppo anche lo storico della fotografia e critico giapponese Nobuo Ina e il tedesco Bernd Lohse di "Photo-Magazin".

L'elenco degli autori per l'esposizione include Ansel Adams, Cecil Beaton, Werner Bischof, Bill Brandt, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Ken Domon, Alfred Eisenstaedt, Ed. van der Elsen, Hugo Erfurth, Weegee, Ernst Haas, Philippe Halsman, George Hoyningen-Huene, Ihei Kimura, William Klein, Dorothea Lange, Gjon Mili, Irving Penn, Man Ray, Albert Renger-Patzsch, Erich Salomon, August Sander, W. Eugene Smith, Edward Steichen, Otto Steinert, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Jacob Tuggener, Edward Weston, Rolf Winkquist.

Dopo il viaggio negli Stati Uniti compiuto in primavera, Martinez suggerisce di aggiungere anche Richard Avedon, Robert Capa, Bruce Davidson, Walker Evans, André Kertész e Martin Munkacsy.

In una lettera che L. Fritz Gruber invia ai componenti del gruppo di lavoro in ottobre, il direttore di Photokina riepiloga la situazione comunicando che molti dei fotografi hanno dato conferma della loro partecipazione, interessati all'idea dell'esposizione e della pubblicazione che la seguirà. Gruber scrive che gli autori hanno apprezzato la prospettiva di essere presentati individualmente, sebbene ciò ponga alcune problematiche: si chiede se l'ordine della mostra e del libro debba essere cronologico, e in quel caso varrebbe la data di nascita dei fotografi, ma l'editore propone invece l'ordine alfabetico. Come terza possibilità, la suddivisione per stile,



“documentario”, “giornalistico”, “sperimentale”, “formale”, ma si rende conto che ciò potrebbe essere di ostacolo all’impatto della mostra e della pubblicazione. Chiede inoltre il parere dei colleghi a riguardo della struttura della pubblicazione, che dovrebbe destinare a ciascun autore 6 pagine, ma il numero degli invitati supera di poco le 197 previste per il volume, costringendo gli organizzatori a una selezione degli autori, cui si sono nel frattempo aggiunti anche Frank Horvat e lo svizzero Robert Frank.<sup>27</sup>

Il mese di aprile ha in copertina un’immagine del fotografo di origini ungheresi André Steiner, al quale è interamente dedicato questo numero. Emmanuel Sougez restituisce l’immagine di uno scienziato eclettico dallo straordinario occhio per l’immagine, passato alla professione fotografica nel 1934 dopo aver lavorato come ingegnere. Scrive: “Per la sua formazione tecnica e la sua attitudine al lavoro scientifico, Steiner ha sfruttato la fotografia come metodo di investigazione in diversi ambiti: macro e microfotografia, fotografia medica e chirurgica, ecc., ma non ha mai trascurato le ricerche di ordine estetico e plastico.”<sup>28</sup> Dedito per gran parte della sua vita alla fotografia applicata, ha collezionato un archivio di 75.000 negativi, dei quali 4500 sono a colori. L’idea dell’archivio inizia ad assumere progressivamente un’importanza sempre maggiore per la fotografia, la quantità dei materiali realizzati nel corso della carriera, infatti, espone i fotografi a situazioni difficilmente affrontate prima dagli artisti. La produzione fotografica, infatti, non è numericamente paragonabile a nessuna precedente esperienza artistica, si affaccia dunque una nuova problematica legata alla necessità di catalogazione e archiviazione dei materiali.<sup>29</sup>

La copertina del mese di maggio è una fotografia di Gilles Ehrmann, al quale Martinez dedica il numero. Jacques Vuillet introduce il lavoro dell’autore francese, arrivato alla fotografia dopo il teatro e un tentativo cinematografico incompiuto. La

---

<sup>27</sup> Lettera inviata da L.Fritz Gruber il 23 ottobre 1962 a Bruce Downs, Norman Hall, E.R. Martinez, Nobuo Ina e Bernd Lohse.

<sup>28</sup> Emmanuel Sougez, *André Steiner, "curieux homme"*, in “Camera”, 41. Anno, n.4, aprile 1962, pagg. 6-34.

<sup>29</sup> In Italia le prime pubblicazioni sulla catalogazione degli archivi fotografici iniziano ad uscire negli anni Novanta, si vedano ad esempio: Giuseppina Benassati, a cura di, *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Bologna, Grafis, 1990. (con un’introduzione di Marina Miraglia); Laura Corti, Fiorella Superbi, *Fotografia e fotografie negli archivi e nelle fototeche*, Regione Toscana, Giunta Regionale, Firenze, 1995; Ministero per i Beni e le attività culturali. Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F*, Roma, ICCD 1999. La scheda catalogografica ministeriale per la fotografia viene pubblicata nel 1999.

prossimità con i surrealisti lo ha avvicinato alla fotografia e nel 1951 ha pubblicato un libro intitolato *Provence noire*.<sup>30</sup> Ha collaborato con "Architecture d'Aujourd'hui", con "Realités", che pubblica le sue fotografie della Russia dopo Stalin, lavora insieme a Jean-Pierre Sudre a un progetto della società elettrica francese, e, al momento della pubblicazione su "Camera" sta per uscire alle stampe presso le Editions du Temps un album intitolato *Les inspirés et leurs demeures*, con la prefazione di André Breton; questo lavoro gli varrà il Prix Nadar nel 1963.<sup>31</sup>

Il mese di giugno è dedicato alla fotografia applicata di Europhot e luglio ha in copertina una fotografia di Dennis Stock, al quale è consacrato il numero estivo.

Un lungo testo firmato dall'autore americano racconta della sua vita di fotografo e si sofferma particolarmente sull'incontro con il mondo della musica Jazz. Come si legge nella breve nota biografica curata dalla Redazione di "Camera", nel 1960 è uscito il suo libro fotografico *Jazz Street*, inserito dal New York Times nella lista dei 100 migliori libri dell'anno. Entrato a far parte di Magnum nel 1951, questo autore si è dedicato in prevalenza a reportage sul mondo della musica, del cinema, del teatro e della politica. Martinez è un grande appassionato di jazz, la sua biblioteca privata riserva un posto speciale al libro di Hughes Panassié, *Le Jazz Hot*<sup>32</sup>, al quale ha fatto fare una nuova copertina bianca e nera: la sua nutrita collezione di 33 giri di jazz arriva direttamente da New York.<sup>33</sup>

Martinez riceve da Horst Baumann l'invito a partecipare all'assemblea che si terrà in autunno dell'associazione Europäische Magazin Photographen, un gruppo di fotografi europei che lavorano per le riviste, fondata a Colonia. Sono ammessi, oltre agli autori, anche i redattori delle riviste e altri specialisti della fotografia: hanno già dato la loro adesione L.Fritz Gruber e Norman Hall.

La copertina del mese di agosto è una fotografia di Burt Glinn, autore americano entrato a far parte di Magnum nel 1952, cui è consacrato questo numero. Martinez ne dà una breve presentazione, prima del testo firmato dal fotografo stesso, e mette in risalto il fatto che egli abbia ottenuto una laurea ad Harvard, specificando che negli Stati Uniti non è raro imbattersi in fotografi con titoli universitari. L'importanza

---

<sup>30</sup> Gilles Ehrmann, André Verdet, *Provence noire*, Editions du Cercle d'Art, Paris, 1955.

<sup>31</sup> Gilles Ehrmann, *Les inspirés et leurs demeures*, Editions du Temps, Paris, 1962.

<sup>32</sup> Hughes Panassié, *Le Jazz Hot*, Editions Correa, Paris, 1934.

<sup>33</sup> Tra i numerosi progetti di Martinez c'era anche la creazione di una rivista dedicata al jazz insieme al figlio di Robert e Sonia Delaunay, Charles; sfortunatamente l'iniziativa non ebbe un seguito.

sta nel fatto che la riuscita di un professionista della fotografia "è essenzialmente affare di cultura dello spirito. L'occhio, il famoso "occhio" ne è solo il prolungamento."<sup>34</sup>

Glenn racconta la propria storia con molta ironia, in un testo che intitola *Dodici aforismi sulla fotografia, il vino rosso e altri soggetti dissimili*, nel quale enuncia alcune formule indispensabili per i giovani fotografi: "1. Non guardare mai indietro – qualcuno potrebbe essere sul punto di raggiungerci.[...] 3. I fotografi che pensano di dover scrivere un testo per accompagnare le loro immagini, hanno probabilmente avuto un'infanzia infelice..[...] 5. Sii amabile verso gli amatori che fotografano nello stesso posto in cui sei tu. Ricordati di quando scattavi meno velocemente. E se ti capita di vedere che una delle loro foto è migliore della tua, non prendertela con il laboratorio. In Giappone, c'è anche una ragione di più di essere compiacenti, potresti essere infatti tentato di prendere in prestito qualcosa dal loro equipaggiamento, senza dubbio più completo e sofisticato del tuo.[...] 7. Una certa dose di vino rosso a pranzo potrebbe indurti a credere che sei il migliore fotografo del mondo.[...] 8. Ma tutto questo vino rosso non fermenterà in buone fotografie nel pomeriggio."<sup>35</sup>

Glenn affronta nel suo scritto molti argomenti, dalla scarsa considerazione sociale di cui godono i fotografi, al rapporto con le Redazioni, all'ammirazione per le immagini di alcuni suoi colleghi, in generale fotogiornalisti come lui. Parla con un trasporto particolare di un reportage di Bruce Davidson realizzato presso la vedova di un artista a Montmartre, apparso anche sulle pagine di "Camera", e dei ritratti di Avedon, uno dei fotografi di studio che considera tra i più stimolanti: scrive che "...lasciano stupefatto lo spettatore, ma quando mi sono ripreso, ho l'impressione di contemplare delle magnifiche caricature. Guardate una delle sue celebri donne

---

<sup>34</sup> Romeo Martinez, *Burt Glinn*, in "Camera", 41. Anno, n.8, agosto 1962, pag. 4: "Le cas d'un Burton Glinn, diplômé de Harvard, n'est pas rare aux Etats-Unis où d'autres photographes sont également pourvus de titres universitaires. Mais la chose mérite d'être signalée, tant il est vrai que la valeur, et si l'on veut, la réussite d'un professionnel de la photographie est essentiellement affaire de culture d'esprit. L'oeil, le fameux "oeil" n'étant que le prolongement." Entré dans la carrière peu après la fin de ses études, Burt Glinn rejoignit Magnum en 1952. Depuis il n'a cessé de s'affirmer sur le terrain du grand reportage et de l'illustration. Son travail est des plus appréciés par les plus grands magazines d'Amérique et d'Europe. Mais un fait qui est plutôt rare, c'est que sa production s'étend à des publications aussi différentes que *Life* et *Esquire*, *Paris Match* et *The Queen*, *Epoca* et *Elle*, *Revue* et *Holiday*. Marque d'un talent aux multiples facettes qui sait aussi bien couvrir l'événement: conflit d'Israël, révolution cubaine, élection présidentielle, que faire d'une service sur un acteur ou bien un reportage sur les îles Polynésiennes. Le tout avec une conscience professionnelle et un amour du métier qui pourrait servir d'exemple." Mz

<sup>35</sup> Burt Glinn, Douze aphorismes sur la photographie, le vin rouge et autres sujets dissemblables, in "Camera", 41. Anno, n.8, agosto 1962, pagg. 4-6.

anziane – vedete un istante preso in una sola vita. Guardate le vecchie di Cartier-Bresson – vedete un milione di vite.”<sup>36</sup>

Durante l'estate Martinez riceve una lettera di John Durniak, *editor* di "Popular Photography", che lo invita a scrivere un breve testo da pubblicare sul numero di fine anno. La rivista sta infatti pensando di pubblicare una storia internazionale scritta da persone informate sulla fotografia di tutto il mondo. Chiede di inviare qualche considerazione sullo stato della fotografia in Francia e a tal fine allega alcune domande, pur lasciando tutta la libertà di distaccarsene. Come si è già accennato nell'introduzione, alcune di queste fanno riferimento al posto che la televisione inizia a occupare presso il pubblico, che si pone in diretta concorrenza con un genere fotografico, quello del reportage in particolare, che vede il proprio spazio ridursi giorno dopo giorno. Se infatti, dopo la seconda guerra mondiale, tutto il sistema dell'informazione ruota intorno all'abilità, al coraggio dei fotogiornalisti, il ritmo sempre più accelerato delle notizie trova nella televisione un mezzo più rapido e diretto. Bisogna inoltre sottolineare che quest'ultima, così come il cinema, è caratterizzata da una forte dimensione di spettacolo, che richiede al pubblico uno sforzo di lettura minore rispetto all'immagine fotografica fissa.

I progetti editoriali in cantiere, dopo i libri fotografici di Avedon e Penn, di cui Martinez aveva fornito un elenco all'editrice Alice Bucher nel febbraio 1961, stanno incontrando degli ostacoli. La situazione di W.Eugene Smith non si è chiarita, il contenzioso con le case editrici non è stato ancora appianato. Arik Nepo è morto improvvisamente e l'erede, la moglie Sonia Nepo, non è interessata a continuare il progetto di pubblicazione. Il libro di Brian Brake, *Monsoon*, si scontra con la burocrazia della casa editrice di Lucerna, che ne mette in pericolo la realizzazione.<sup>37</sup> Inizia a profilarsi una situazione di tensione in seno alla casa editrice C.-J. Bucher, che, esacerbata da altri episodi, porteranno Martinez alla decisione di abbandonare l'incarico di redattore capo di "Camera" nella primavera del 1964.

I numeri di settembre e di novembre sono realizzati in collaborazione con Europhot, ottobre e dicembre sono invece delle uscite straordinarie, il primo è un numero antologico sull'americana Farm Security Administration, l'ultimo mese dell'anno

---

<sup>36</sup> Idem, pag. 6.

<sup>37</sup> Il reportage *Monsoon* di Brian Brake è apparso su "LIFE" l'8 settembre 1961, uscirà su "Paris Match" il 23 settembre 1963, su "Epoca" e "Queen".

invece è consacrato a un autore molto caro a Martinez, il fotografo francese Eugène Atget.

Le collaborazioni con Europhot gli permettono di concentrare in queste uscite molte tematiche di natura tecnica, più direttamente legate alla fotografia applicata e rappresentano un compromesso per lui accettabile sotto il profilo della pubblicità. Ciò infatti gli permette una relativa libertà nella realizzazione di numeri tematici che assomigliano, per la sintesi grafica, più a un libro fotografico che a un periodico.

La redazione del testo sulla fotografia americana nel mese di ottobre è affidata a Robert J. Doherty e il breve saggio si intitola *Sur la documentation photographique exécutée pour le compte de la Farm Security Administration pendant la dépression aux Etats-Unis*. La copertina è una fotografia dall'impatto molto forte realizzata da Arthur Rothstein nel 1936, è il cranio di un bue sbiancato dal sole in una regione desertica del Sud Dakota. Il numero è composto interamente di immagini, stampate con la qualità ormai nota e non tarda una lettera di Arthur Rothstein, nella quale si complimenta per la riuscita superba della riproduzione delle immagini e per la qualità dell'articolo.<sup>38</sup>

A novembre Martinez riceve dall'Ufficio del Turismo di Venezia la comunicazione delle date previste per la IV Biennale Internazionale della Fotografia: dal 4 maggio al 9 giugno 1963.

Il mese di dicembre ha in copertina tre fotografie di Eugène Atget e un suo ritratto. Questo autore suscita in Martinez un notevole interesse, che avrà modo di approfondire in varie pubblicazioni negli anni che seguono. Il testo di questa antologia di fine anno è redatto da Jean Leroy e la selezione delle immagini è ricchissima.

*"Atget est le père de la photographie moderne de reportage et de la photographie pure; en somme, il a fait du petit format avant la lettre avec un 18x24."*

---

<sup>38</sup> Lettera inviata da Arthur Rothstein a Romeo Martinez il 15 novembre 1962.

IMMAGINI



Camera, 41. Anno, n.1, gennaio 1962



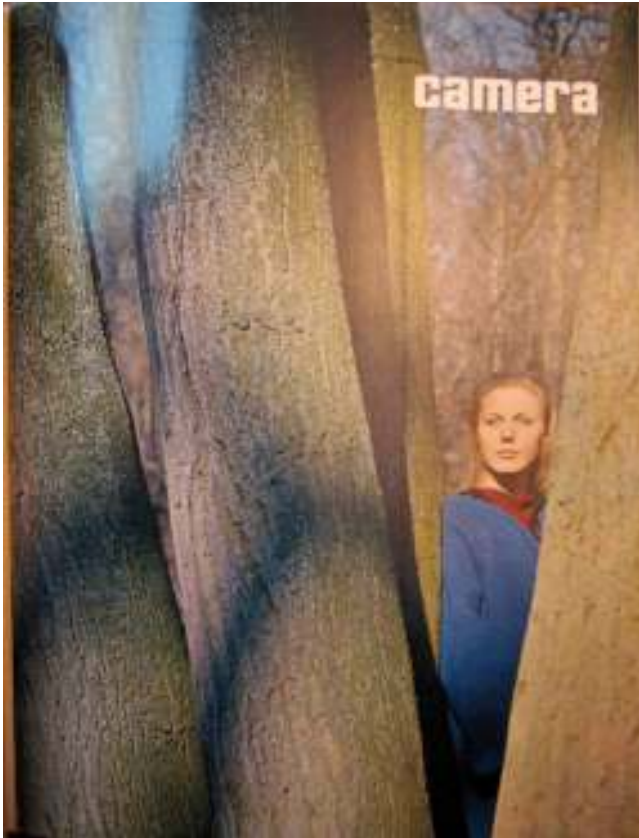
Camera, 41. Anno, n.2, febbraio 1962



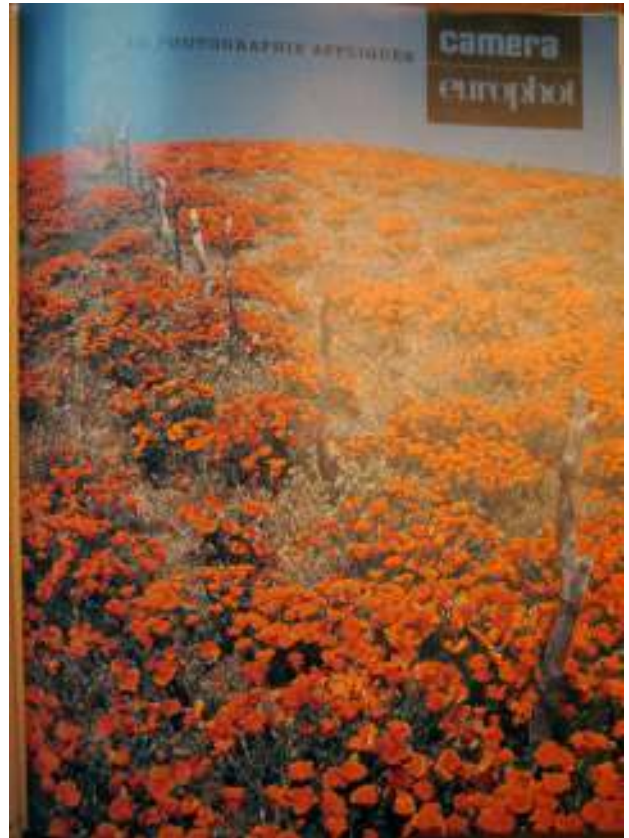
Camera, 41. Anno, n.3, marzo 1962



Camera, 41. Anno, n.4, aprile 1962



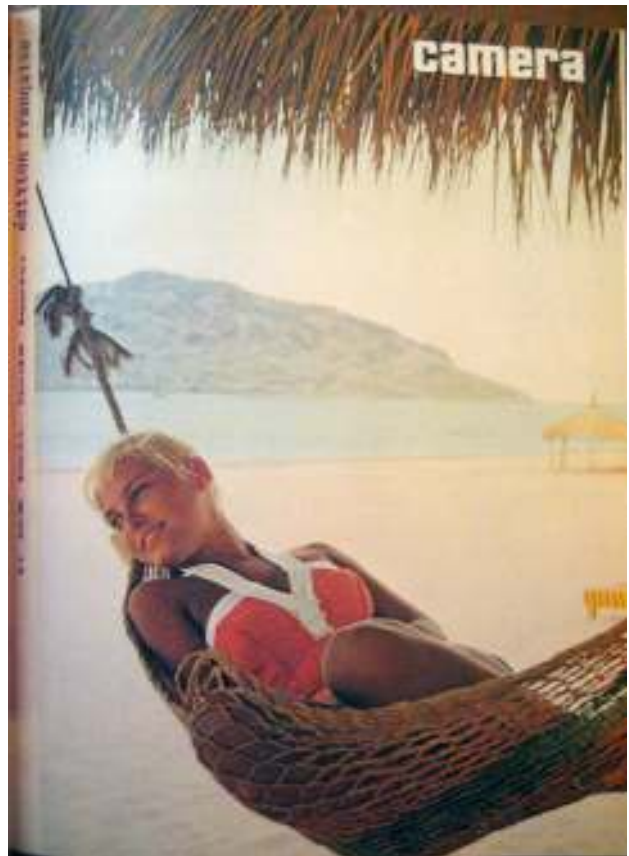
Camera, 41. Anno, n.5, maggio 1962



Camera, 41. Anno, n.6, giugno 1962



Camera, 41. Anno, n.7, luglio 1962

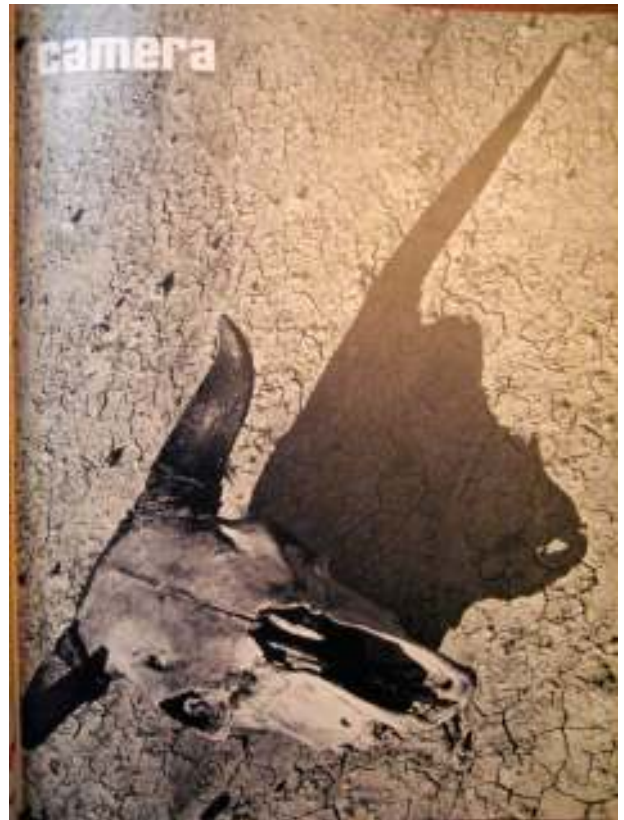


Camera, 41 Anno, n.8, agosto 1962

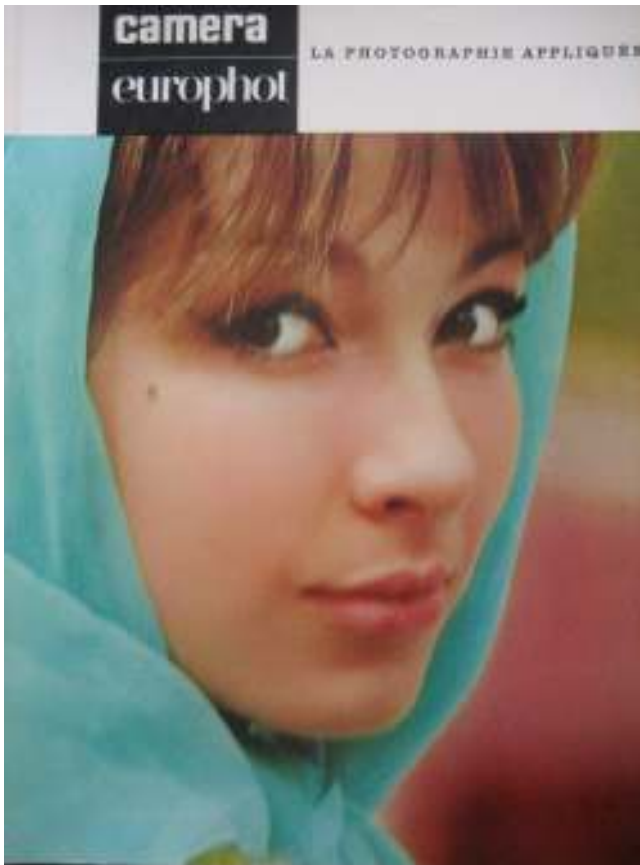




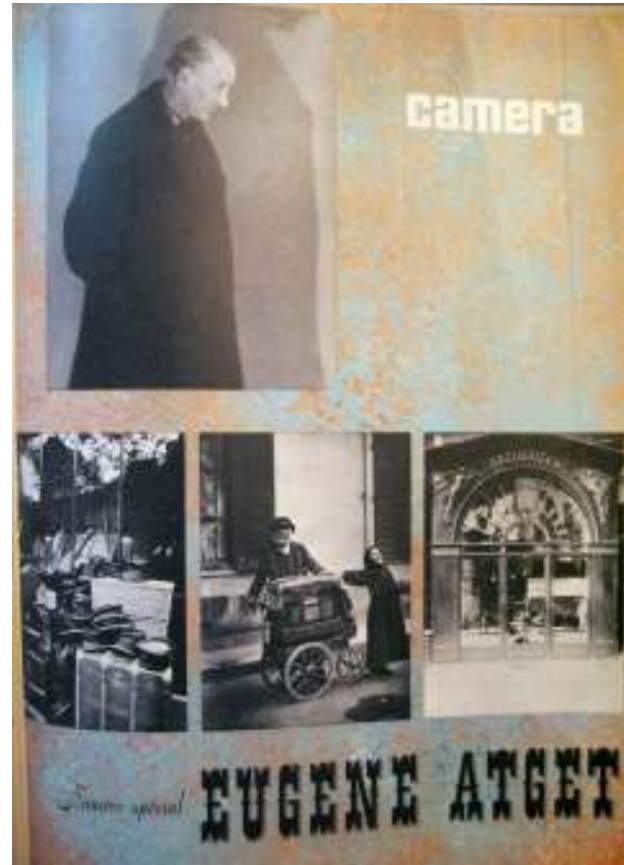
Camera, 41. Anno, n.9, settembre 1962



Camera, 41. Anno, n.10, ottobre 1962



Camera, 41. Anno, n.11, novembre 1962



Camera, 41. Anno, n.12, dicembre 1962

## CAMERA 1963

“...Possiamo quindi accettare l’opinione che la fotografia sia un genere di linguaggio universale, capace di essere letto e interpretato con sufficiente rapidità anche quando presenti e ritragga gli eventi e gli oggetti dagli angoli più insoliti, con prospettive dall’alto, dal basso, di scorci, controluce, ecc. E allora, per riprendere il discorso di prima, potremo ammettere che esiste ormai un vero e proprio frasario composto di immagini più o meno standardizzate che potranno essere sfruttate per scopi puramente artistici ma anche – e quanto spesso – per fini utilitari, per cartelloni pubblicitari, per pagine di fotogiornali ecc. Sarebbe quanto mai stolto, a questo proposito, credere che queste ultime applicazioni non riguardino il campo dell’estetica: sarebbe un ritornare a decrepite categorizzazioni idealiste. In realtà è proprio attraverso molte di queste applicazioni – dai fotoromanzi alle pubblicità dei periodici, ai depliant, ai cartelloni fotografici, e alle altre utilizzazioni grafiche della fotografia, sino ai veri e propri fotoreportage – che sarà possibile trasmettere un efficace fattore artistico. E, per ciò appunto, in un settore, come questo, destinato ad essere il pasto del grosso pubblico, a costituire uno dei mezzi di comunicazione di massa, è quanto mai importante che si giunga ad un miglioramento qualitativo; proprio perché attraverso tali mezzi sarà possibile influenzare con maggiore rapidità e più in profondità il gusto delle masse, quel gusto che così difficilmente viene ad essere influenzato dagli ultimi prodotti dell’avanguardia artistica.”<sup>1</sup>

In questo 1963, un anno ricco di avvenimenti nel campo fotografico europeo, che “Camera” non smette di documentare e commentare, Martinez porta avanti in maniera sistematica l’esplorazione, iniziata dalla Svizzera, della giovane fotografia europea, con un numero dedicato alla produzione italiana, a cura di Cesare Colombo, uno a quella britannica, firmato da Bryn Campbell, e infine un articolo dello stesso Martinez consacrato al declino e alla rinascita della fotografia tedesca, attraverso i suoi giovani interpreti.

---

<sup>1</sup> Gillo Dorfles, *Per un’estetica fotografica*, in “La Biennale di Venezia”, n. 50-51, anno XIII, dicembre 1963, pagg- 23-31

Il numero di marzo è interamente dedicato all'importante edizione di Photokina, alla quale Martinez ha collaborato con L. Fritz Gruber, Norman Hall, Bruce Downes, Nobuo Ina e Bernd Lohse fin dall'anno precedente. La fase di rallentamento che inizia a coinvolgere il mondo dell'industria fotografica, si traduce nella nuova cadenza triennale della manifestazione di Colonia.

Ha luogo quest'anno la IV Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, che si tiene dal 14 settembre al 20 ottobre, e Paolo Monti firma il testo introduttivo del catalogo. Il cambiamento di data dal mese di maggio, come era stato previsto l'anno precedente, all'autunno, crea delle complicazioni organizzative legate alla presenza di alcune mostre e introduce delle modifiche alla programmazione prevista.

L'anno si apre con una lettera inviata da Grace M. Mayer del MoMA nella quale si complimenta con Martinez per lo splendido numero dedicato ad Atget, e per il significativo contributo che egli presta allo studio della storia della fotografia. Riceve calorosi apprezzamenti anche da Inge Bondi di Magnum New York. Alla fine della lettera, Grace M. Mayer lo informa che il nuovo Direttore del Dipartimento di Fotografia, John Szarkowski, appassionato lettore di "Camera", sarebbe contento di incontrarlo nel prossimo viaggio negli Stati Uniti.<sup>2</sup>

La copertina del mese di gennaio è una fotografia di Cesare Colombo, che firma anche l'articolo dedicato alla *Giovane fotografia italiana*. L'esordio di questo scritto avanza un giudizio lucido sulla situazione della nuova generazione italiana, che, a sentire l'autore, non è tuttavia animata da personalità che possano confrontarsi alla pari con la fotografia internazionale, nonostante il loro lavoro sia influenzato dalle tendenze di quest'ultima. Colombo mette in evidenza, come già era avvenuto molti anni prima, nel 1956 con Fulvio Roiter e Italo Zannier, il ruolo marginale che la fotografia ancora riveste nella vita culturale italiana. Essa non è infatti ancora stata inserita nei programmi di insegnamento scolastico e, scrive, gli ambienti della cultura non la capiscono e non la conoscono. Parla del ruolo molto importante per la nuova generazione avuto da Paolo Monti, con la sua scelta di "passare il Rubicone" e dedicarsi esclusivamente alla fotografia; il suo esempio ha dato coraggio a molti altri, anche per la grande integrità di questa figura. L'autore denuncia un sistema

---

<sup>2</sup> Lettera inviata da Grace M. Mayer a Romeo Martinez il 10 gennaio 1963.

che produce dei reporter d'assalto, i paparazzi, la cui aggressività si giustifica con l'estrema difficoltà a sbarcare il lunario, a causa delle retribuzioni minime stabilite dalle agenzie.<sup>3</sup> Vede tuttavia nella qualità superficiale e nella mancanza di studi e di approfondimento i peggiori nemici della nuova generazione di fotografi italiani. La via di uscita da questa situazione, secondo Cesare Colombo, è nell'associazionismo professionale, nello studio, in uno scambio più intenso tra fotografi, e soprattutto nel superamento di certe pratiche feudali nelle redazioni. Auspica inoltre che i giovani si confrontino maggiormente con i colleghi stranieri. Passa quindi a menzionare alcuni fotografi, che hanno 25-35 anni e provengono dall'amatorismo, Gianni Berengo Gardin, Italo Zannier, Cesare Colombo per l'appunto, Gianni Tortoli e alcuni autori professionisti, Angelo Cozzi, Mimmo Castellano, Calogero Cascio e Franco Scheichenbauer.<sup>4</sup>

Quest'anno la fotografia italiana tornerà su uno dei numeri di "Camera Europhot", in un articolo di Paolo Monti che tratta dell'AFIP (Associazione Fotografi Italiani Professionisti).

Da quando vengono realizzate le uscite di "Camera" con Europhot, le pagine dell'indice nei numeri tradizionali sono più aeree, riportano meno voci, assumono progressivamente l'aspetto di edizioni monografiche. In conclusione di questo numero viene riprodotta in grandi fogli ripiegati l'agenda fotografica del MoMA di New York per il 1963. Martinez aveva riportato con sé il modello dall'ultimo viaggio negli Stati Uniti prima dell'estate 1962, come si legge in una lettera inviata da Grace M. Meyer, curatrice del Dipartimento di Fotografia del MoMA.<sup>5</sup>

E' interessante notare sul retro di copertina di questo numero la pubblicità di un volume che la casa editrice C.-J. Bucher ha appena pubblicato in co-edizione con l'americana Viking Press, dal titolo *ART:USA:NOW*. Si tratta di due volumi riccamente illustrati, curati da Lee Nordness, gallerista newyorkese e Allen S. Weller, rettore dell'Università dell'Illinois, che presentano l'opera di 102 artisti americani, le loro opere e 194 fotografie scattate nei loro *ateliers*. L'inserzione recita: "Chi può pretendere di conoscere veramente la pittura americana della nostra epoca? (...)

---

<sup>3</sup> Si veda a questo proposito il catalogo della mostra a cura di Paolo Costantini, Silvio Fuso, Sandro Mescola e Italo Zannier, *Paparazzi, Fotografie 1953/1964*, Alinari, Firenze, 1988.

<sup>4</sup> Cesare Colombo continuerà la sua carriera occupandosi in maniera significativa di storia e di cultura fotografica. Si veda a questo proposito il saggio *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in *Fotologie*, a cura di Nico Stringa, Il Poligrafo, Padova, 2006, pagg. 69-85

<sup>5</sup> Per una sintesi dell'attività di Grace M. Mayer, si veda <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Mayerf>

Quest'opera si rivolge a tutti coloro che desiderano iniziarsi a un ambito della creazione artistica la cui essenza e ricchezza sono insospettabili per l'Europa. È sempre più evidente che la pittura americana moderna merita di essere conosciuta.<sup>6</sup> Questa pubblicazione è tanto più significativa se si pensa che l'anno successivo, nel 1964, l'arte americana riceverà la sua consacrazione ufficiale alla Biennale di Venezia, con il Premio della Giuria assegnato a Robert Rauschenberg.

Il numero di febbraio è una collaborazione con Europhot, e Paul Bergen, pseudonimo di Paolo Monti, firma un articolo intitolato *Il ritratto. Piccolo discorso a degli uomini di mestiere*. "Si dice spesso e un po' ovunque nel mestiere che il ritratto sta morendo, senza precisare cosa significa questa affermazione. Certo, per una categoria di colleghi, è una considerazione di ordine economico: diminuzione della clientela o, in molti casi, situazione stazionaria. Per altri si tratterebbe di una morte sul piano dell'estetica. Vediamo un po': può una stima quantitativa su scala individuale essere in grado di scandagliare una situazione così complessa nelle sue cause? (...) In tutta la storia della fotografia, si osserva una correlazione tra forme sociali-economiche e le forme estetiche di una data epoca, tanto è vero che ogni società tende a considerare nelle arti le loro funzioni sociali. E benché questi elementi sociali non siano estetici, estranei all'arte, agli occhi di coloro che vogliono fare opera individuale per essenza e singolare per definizione – e hanno ragione nella misura in cui ci riescono – è riferendoci ai fattori tempo, ambiente e moda che ci sforzeremo di circoscrivere la questione del ritratto. Tempo, ambiente, moda, abbiamo detto: è già parlare di "stile". E sappiamo tutti che la fase di ricerca, la fase di affermazione e quella di esaurimento di uno "stile" si susseguono in maniera più rapidamente transitoria in fotografia che in qualsiasi altra forma di espressione. Inoltre, la permanenza di uno "stile" è legata alla sua funzionalità, la quale dipende strettamente dal gusto dell'utilizzatore e anche dalle esigenze utilitarie che il ritratto soddisfa, in quanto illustrazione, nel circuito socio-economico attuale."<sup>7</sup> Passa quindi a enumerare quattro tipologie di ritratto: "ritratto di studio su commissione; ritratto di studio o in esterni commissionato con un fine utilitario diretto o indiretto (gente di spettacolo, politici ecc.); ritratto di studio o in esterni commissionato per un utilizzo

---

<sup>6</sup> Lee Nordness, a cura di, ART:USA:NOW, C.-J. Bucher, Lucerna, 1962.

<sup>7</sup> Paul Bergen (Paolo Monti), *Le portrait. Petit discours à des hommes de métier*, in "Camera", 42. Anno, n.2, febbraio 1963, pagg. 8-12.

nell'edizione, nella stampa periodica e in certe forme di pubblicità (...); ritratto "libero", che è la forma da noi prediletta perché riflette le nostre aspirazioni ed esigenze creative, e del quale esistono innumerevoli possibilità di utilizzo."<sup>8</sup>

Parla del ritratto come del segno di promozione sociale delle classi che raggiungono il benessere, e segnala l'esperienza di uno studio di Parigi che realizza i ritratti a colori a domicilio, per evitare di ricreare degli ambienti in studio, che finiscono per apparire artificiali e non mettono a loro agio i clienti.

Questi numeri di Europhot hanno come obiettivo quello di formare una classe di professionisti che non sia separata dalla dimensione estetica e culturale della fotografia. Paolo Monti cerca infatti di inserire il problema del ritratto in un contesto più ampio, riporta la discussione da un piano individuale a uno più generale, che ha a che vedere con delle istanze storico-culturali, oltre a quelle meramente economiche.

In questo mese Horst Baumann invia a Martinez lo statuto dell'associazione EMP (European Magazine Photographers), della quale L. Fritz Gruber è il Presidente onorario e Martinez, insieme a Willy Fleckhaus, *editor* della rivista tedesca "Twen", un membro del comitato direttivo: il rappresentante per l'Italia è il palermitano Enzo Sellerio. La riunione dei fondatori ha luogo il 16 marzo a Colonia, in occasione di Photokina. L'EMP si presenta in una certa misura come l'equivalente europeo dell'American Society of Magazine Photographers (ASMP), con la differenza che si pone tra gli obiettivi anche il miglioramento delle condizioni lavorative dei fotografi in seno alle redazioni. Viene stilato un codice etico, che ha tra i suoi punti sia la presa di responsabilità morale ed etica dei fotografi verso il pubblico e gli editori, sia la necessità di seguire una procedura condivisa che tuteli gli autori, che devono rimanere titolari dei diritti sul loro lavoro, imponendo di firmare un contratto prima di ogni incarico, per tentare di arginare comportamenti scorretti ancora piuttosto diffusi nei confronti dei fotografi. Un ulteriore punto fa riferimento all'obbligo delle didascalie accanto alle immagini e viene stabilita l'organizzazione periodica di una mostra e la pubblicazione di un annuario: il primo è previsto per la primavera del 1964, dopo l'assemblea generale che si terrà in marzo a Milano.

---

<sup>8</sup> Ibidem.

Il numero di marzo, con la copertina di Ernst Haas, è interamente dedicato a Photokina 63, che si tiene dal 16 al 24 di questo mese. L'anno precedente si era tenuto a Monaco il primo incontro per la progettazione delle esposizioni che avrebbero animato questa ottava edizione, come si è già accennato nel capitolo precedente.

Martinez introduce la manifestazione con un articolo, seguito dalla pubblicazione di una selezione dei materiali fotografici delle numerose mostre.<sup>9</sup>

La novità è che Photokina non ha più cadenza biennale, ma triennale. Martinez aveva già accennato al rallentamento del mercato dell'industria fotografica, ribadisce anche in questa occasione che forse in questo "si deve vedere un segno dei tempi e un cambiamento più realista e positivo dell'industria in merito a un'ipotetica esigenza economica che consisteva a fare del "nuovo" a intervalli molto brevi. Del "nuovo" che, nella maggioranza dei casi soprattutto in questi ultimi anni, è solo raramente motivato, difficilmente rilevante e apprezzabile se non in termini di battage pubblicitario."<sup>10</sup>

A un decennio caratterizzato da un progresso continuo e spettacolare, fa seguito una fase che si annuncia più "ragionata", con grande soddisfazione di Martinez. Naturalmente anche in questa edizione vengono fatte circolare voci su nuovi meraviglie, ma l'unica novità attesa è la Polaroid a colori.

---

<sup>9</sup> Romeo Martinez, Photokina 63, in "Camera", 42.anno, n.3, marzo 1963, pagg. 18-20. "Le rideau vient de se lever sur la VIII "photokina" qui, en l'occurrence, a retardé son régime périodique en devenant triennale. Il est probable qu'il faille voir là un signe des temps et un changement plus réaliste et positif de l'industrie à l'égard de l'hypothétique exigence économique qui consistait à faire du "neuf" à des intervalles très courts. Ce "neuf" n'étant dans la plupart des cas, surtout dans ces dernières années, que rarement motivé, difficilement décelable et appréciable autrement qu'en termes de battage publicitaire. Quoi qu'il en soit, à la décade charnière du progrès continu et des bonds en avant spectaculaires succède un cycle évolutif avec tout ce que cela implique sous le rapport de la politique industrielle et de ses effets sur les moeurs commerciales. Un tournant est pris qui, lui, n'est pas une spirale. Nous nous croyons pas devoir le regretter. Ceci dit, les innovations, les nouveautés et les produits inédits seront très nombreux à la Foire-Exposition de Cologne; les résultats obtenus sur le terrain de la recherche optique, chimique, mécanique et électronique depuis 1960 laisse prévoir un panorama technique fort intéressant. Au reste, ne dit-on pas que Leitz nous réserve une surprise de faille? Des bruits courent concernant Zeiss, Rollei et Agfa. On attribue tel ou tel autre perfectionnement aux Américains, aux Allemands, aux Japonais, aux Français, sans que l'on puisse discerner pour autant la part du vrai ou de l'hypothétique. On fait allusion à ce que Kodak pourrait nous ménager: est-ce le nouveau Kodachrome X ?, et l'on dit à mots couverts ce qui est même certain: l'introduction sur le marché du film Polaroid couleur. Mais laissons à l'industrie le privilège de dévoiler leurs doit-disant secrets; notre rôle ne consistent pas à les divulguer prématurément mais à les apprécier en fonction de leur utilité et de leur efficacité. A vrai dire, il n'y aurait rien à ajouter sur ce que "photokina" représente dans le domaine industriel et économique de la photographie si elle n'était simultanément une vaste et vivante manifestation sur le plan de la culture. Il n'y aurait qu'à regarder les douze Expositions réunies dans le pavillon aménagé à cet effet pour constater combien elles ont été conçues et réalisées en parallélisme avec l'évolution du langage photographique et en corrélation avec les divers champs d'utilisation de l'image photographique. Aussi, il faut savoir gré aux organisateurs de Cologne, à notre ami Fritz Gruber en particulier, d'avoir mené à bien une entreprise difficile, et de rendre ainsi un service aussi appréciable à tous tant que nous sommes". R.-E. Mz.

<sup>10</sup> Ibidem.

Egli non nutre infatti un interesse particolare per l'aspetto industriale ed economico di questa manifestazione, ma apprezza molto e condivide il suo investimento culturale. Sono elencati di seguito i titoli delle 12 esposizioni organizzate in questa ottava edizione: *Ciò che dobbiamo alla fotografia*, una documentazione dell'ambito della tecnica e delle scienze naturali; *Insegnare - Apprendere - Comprendere*, dedicata all'istruzione primaria nel mondo con una documentazione dell'UNESCO; *Gioia di vivere*, le migliori fotografie del concorso mondiale indetto su questo tema dalla FIAP; *L'umano nell'uomo*, esposizione del gruppo MAGNUM realizzata per i cento anni della Croce Rossa Internazionale; *La fotografia nello spazio interplanetario*, con dei materiali della NASA; *Qualche grande fotografo del nostro tempo*, uno sguardo alla fotografia dei primi 50 anni del XX secolo, attraverso le opere scelte dagli autori stessi o dai loro rappresentanti; *Il colore*, un'esposizione che tratta l'evoluzione della fotografia a colori in Germania; *La fotografia e le riviste*, un confronto nell'utilizzo della fotografia in quattro riviste provenienti da Paesi diversi, "Show" (USA), "Town" (Inghilterra), "Twen" (Germania), "Jardin des modes" (Francia); *L'aspetto professionale*, un'esposizione dell'Associazione europea dei fotografi professionisti EUROPHOT; *L'occhio, il soggetto e l'apparecchio automatico*, o l'educazione attraverso l'immagine agli amanti dell'automatismo in fotografia. E ancora, *Lo humour in fotografia*, *l'Esposizione Edward Steichen* e *La gioventù fotografica*, le migliori fotografie del Premio dei giovani fotografi tedeschi creato dal Ministero federale della Famiglia e dei Giovani.

Il numero di "Camera" riproduce le immagini tratte dalle due esposizioni cui ha direttamente lavorato Martinez, quella consacrata ai grandi fotografi del Ventesimo secolo e quella intitolata *L'umano nell'uomo*, realizzata con i fotografi di Magnum, per celebrare il centenario della Croce Rossa Internazionale. Vengono pubblicate infine le immagini della mostra sull'istruzione patrocinata dall'UNESCO.

All'esposizione sui *Grandi Fotografi di questo Secolo* deve seguire la pubblicazione del libro, che è l'oggetto di uno scambio di lettere tra i membri del gruppo di Monaco.<sup>11</sup> Ognuno di loro riceve in premio dalla Photokina un obelisco di cristallo.

---

<sup>11</sup> Si fa riferimento a L. Fritz, Gruber, Romeo Martinez, Norman Hall, Bruce Downes, Bernd Lohse e Nobuo Ina.



Non è ancora stato definito quale casa editrice pubblicherà il volume, tuttavia Gruber vorrebbe affidare la stampa a C.-J. Bucher; verranno aggiunti alla lista dei fotografi da pubblicare anche il giapponese Hiroshi Hamaya e il tedesco Chargesheimer, entrambi apparsi su "Camera" negli anni precedenti.

In una lettera che Martinez aveva ricevuto dall'Ufficio del Turismo del Comune di Venezia a novembre dell'anno precedente, l'Assessore comunicava le date della IV Biennale Internazionale della Fotografia, che avrebbe dovuto svolgersi nel mese di maggio. Poiché una delle esposizioni in programma era la mostra personale di André Kertész, Martinez aveva previsto di pubblicare nel mese di aprile, a ridosso della manifestazione veneziana, un numero monografico sul fotografo ungherese. La Biennale viene nuovamente posticipata, tanto da pregiudicare la partecipazione delle mostre curate da Martinez per Photokina, come era stato stabilito. Il numero di aprile rimane dunque dedicato a Kertész, vanificando la funzione dialettica di tale programmazione.

E' proprio l'allievo parigino di Kertész, ungherese anche lui, Brassai, a scrivere il testo, velato di amarezza, che presenta l'autore su "Camera"; in copertina c'è una fotografia a colori scattata da Kertész a New York nel 1954.

Il numero è straordinariamente illustrato, confermando la tendenza, già messa in luce, di realizzare delle uscite dalla forte impronta antologica. Per questo lavoro di riscoperta dell'autore ungherese emigrato a Parigi prima, e poi negli Stati Uniti, Martinez riceve molti apprezzamenti da parte di fotografi americani, tra i quali Arnold Newman e Morris Gordon. Brassai menziona significativamente nell'articolo una battuta di Henri Cartier-Bresson: "Non dobbiamo forse tutti qualcosa a Kertész?"<sup>12</sup>

Egli aveva infatti pubblicato degli album negli anni Trenta in Europa, uno intitolato *Enfants* nel 1933, uno su Parigi, *Paris vu par André Kertész* nel 1934 e uno sugli animali tre anni più tardi, *Nos amies les bêtes*, tutti pubblicati dalle Editions D'Histoire et d'Art, ma una volta negli Stati Uniti, a partire dal 1936, non trova gli stessi riscontri che aveva a Parigi, il suo stile non si adatta a ciò che le redazioni di questo Paese richiedono. Brassai racconta infatti che sul molo del porto di New York, rivedendolo dopo molti anni, egli lo salutò dicendo: "Sono morto, è un morto che tu

---

<sup>12</sup> Brassai, *Mon ami André Kertész*, in "Camera", 42. Anno, n.4, aprile 1963, pag. 7.

rivedi...".<sup>13</sup> Dopo il 1945, anno in cui pubblica con l'editore newyorkese J.J. Augustin *Day of Paris*, dovrà attendere quasi vent'anni prima che esca *André Kertész, Photographer*, pubblicato dal Museum of Modern Art di New York nel 1964. L'attenzione che Martinez rivolge a questo autore, attraverso "Camera" e ancor più con la mostra personale alla Biennale della Fotografia di Venezia nel 1963, per la quale riceve la medaglia d'oro della manifestazione, contribuiscono a imprimere un nuovo slancio alla fortuna del fotografo, la cui carriera viene definitivamente riconosciuta anche oltreoceano con la mostra menzionata sopra, che gli dedica John Szarkowski al MoMa nel 1964<sup>14</sup>. Jacqueline Feron, la moglie di Romeo Martinez, racconta che proprio in occasione della recensione sulla stampa francese della Biennale della Fotografia di Venezia, due anziane sorelle hanno contattato il giornalista di "Le Monde" informandolo di custodire da molti anni una valigia contenente delle fotografie di Kertész, arrivata in quell'angolo remoto della Francia secondo gli strani percorsi che seguono le valigie dei fotografi, si pensi a quella celeberrima di Robert Capa, ritrovata in Messico qualche anno fa, dopo più di mezzo secolo di ricerche. Kertész poté dunque recuperare molti materiali che credeva perduti, ma purtroppo non rimane alcuna traccia di queste preziose archiviste di fortuna.<sup>15</sup>

Concludono questo numero di aprile quattro fotografie a colori di G.Wm. Kirch, Rolf Winquist, Douglas Faulkner e Saul Leiter.

Nel mese di maggio, il numero realizzato con Europhot, è dedicato alla fotografia nel suo rapporto all'architettura. Richard Neutra firma un articolo nel quale vengono pubblicate delle fotografie di Paolo Monti scattate al grattacielo Pirelli di Milano.

Nel mese di giugno è la volta della giovane fotografia britannica a essere presentata sulle pagine di "Camera". In copertina c'è una fotografia scattata in Messico da Douglas Faulkner. Il fotografo Bryn Campbell presenta il proprio lavoro e quello dei colleghi inglesi Terence Donovan, Philip Jones Griffiths, David Hurn, John Bulmer, Don McCullin. Egli scrive che la fotografia in Gran Bretagna dipende strettamente

---

<sup>13</sup> Idem, pag. 32.

<sup>14</sup> Il precedente Direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMA, Edward Steichen, l'aveva invece escluso dalla mostra del 1955 *The Family Of Man*.

<sup>15</sup> Per ulteriori approfondimenti su André Kertész, si vedano i volumi di Sarah Greenough, Robert Gurbo, Sarah Kennel, *André Kertész*, Princeton University Press, Princeton, 2005, e di Sandra Phillips, Jean-Claude Lemagny, Michel Frizot, Isabelle Jammes, and Pierre Bonhomme, *André Kertész in Paris. Photographien 1925-1936*, Schirmer/Mosel, Monaco, 1992.

dalla stampa periodica, poiché le esposizioni che mostrano il lavoro di autori stranieri sono rare e il mondo dell'edizione non è molto attivo; l'unico titolo importante, benché molto discusso, è stato *Perspective of Nudes* di Bill Brandt, già presentato ai lettori di "Camera". Campbell m

Campbell menziona le testate che pubblicano delle fotografie di reportage, "The Observer" e "The Sunday Times", il primo dei quali con una grande qualità. Non esistono settimanali e tra i periodici solo "The Queen" e "Town" pubblicano fotografia, esercitando una qualche influenza sulla nuova generazione; dopo la chiusura di "Picture Post", infatti, i fotografi che collaboravano con la redazione o hanno lasciato l'Inghilterra, o sono passati alla televisione oppure alla fotografia pubblicitaria. I giovani fotografi, in particolare coloro che si dedicano al reportage, non trovano dinanzi a loro una situazione facile, le testate più commerciali non pubblicano nomi sconosciuti e, laddove questo avviene, le retribuzioni sono trascurabili, perché già l'opportunità offerta dalla pubblicazione costituisce il compenso.

Segue una nota biografica di ciascun autore, che precede le loro immagini. Un nuovo impulso viene dalla fotografia a colori, che inizia a essere molto richiesta dai periodici come "Town" e il *Sunday Times Colour Supplement*, ma è difficile trovare dei fotografi che abbiano la formazione e l'esperienza necessaria per soddisfare le esigenze delle redazioni. Se dunque per il reportage la giovane generazione si trova svantaggiata, nell'ambito della pubblicità e della moda la giovane fotografia inglese si confronta alla pari con le migliori esperienze internazionali.

Accenna all'influenza esercitata da "Town", cui egli riconosce un'impostazione moderna, tuttavia la presentazione delle immagini privilegia spesso l'effetto rispetto al senso, trascurando la qualità della riproduzione in favore di un'impostazione grafica piuttosto aggressiva, pur riconoscendole tuttavia il merito di dinamizzare la scena fotografica inglese, pubblicando giovani fotografi non ancora trentenni, come quelli presentati su "Camera".

Sul fronte della fotografia pubblicitaria e di moda invece, riviste di lusso come "Vogue" e "Harper's Bazaar" hanno permesso a giovani autori come David Bailey e Brian Duffy di affermarsi. La situazione più sfavorevole è dunque quella che vivono i

foto-giornalisti in questa fase, meno pagati e con minori opportunità dei colleghi della moda.

Accenna infine alle provenienze sociali disparate di coloro che lavorano nella fotografia in Gran Bretagna, un fenomeno inedito nella società inglese, che porta a contatto ex-studenti di Oxford e Cambridge con professionisti provenienti da sobborghi urbani violenti e degradati e il risultato di questo confronto produce esperienze interessanti e fotografie di grande forza, come quelle di Don McCullin, uno dei talenti più promettenti della sua generazione.<sup>16</sup>

Nel numero di luglio, che ha in copertina la fotografia di una grotta dell'Ing. Friedrich Trapp, viene presentata l'opera di David Attie, introdotto da un articolo di Emmanuel Sougez. Questi numeri monografici, stanno via via assumendo una forma caratteristica: un solo argomento principale, composto di 25-30 pagine di fotografie dell'autore, con un testo dalla formattazione di un libro, o al massimo distribuito su due colonne, che introduce le immagini nelle pagine iniziali e conclusive.

Le immagini difficilmente definibili di Attie, come scrive Sougez, sono *"des instants épars, étrangers les uns aux autres, que le photographe a su grouper pour atteindre l'irréel ou le surréel. Des tableaux faits d'images isolées et réunies en un ensemble reconstitué par des procédés et par une sorte de simultanésisme: montages, superpositions, inversions, répétitions, à différentes échelles, d'un même fragment de vie, d'un élément imprévu, créant ainsi des groupes dans une perspective sans départ ni arrivée. Cela parvient à une éloquence troublante qui par la évidence force l'attention à un système qui semble gouverner toute la création."*<sup>17</sup> Con queste fotografie infatti ogni tentativo di ricondurre a delle categorie è inutile, il valore estetico prende il sopravvento e proprio questa impossibilità di trovare un precedente viene utilizzata, in chiusura, da Sougez per rispondere a coloro che sostengono che ormai tutto è già stato fatto in fotografia; questo magma organizzato afferma esattamente il contrario.

Il numero di agosto è realizzato in collaborazione con Europhot e a settembre Martinez firma un articolo molto interessante sul declino e il rinnovamento della fotografia tedesca.

---

<sup>16</sup> Bryn Campbell, *Jeunes photographes britanniques*, in "Camera", 42. Anno, n.6, giugno 1963, pagg.4-37

<sup>17</sup> Emmanuel Sougez, *David Attie*, in "Camera", 42. Anno, n.7, luglio 1963, pag. 4.

Egli contribuisce infatti con la chiarezza dello storico a definire il ruolo che la fotografia tedesca ha avuto nello sviluppo del linguaggio contemporaneo, inserendo in una prospettiva adeguata il ruolo del Dr. Otto Steinert e della *Sujektive Fotografie*, che, da tempo, alimenta la perplessità dei contemporanei.

*"En photographie, comme dans d'autres domaines, il est parfois nécessaire de recourir à des précédents, se servir des précurseurs, bref, de se rapporter au passé, d'y trouver des répondants. Aussi, il n'est point étonnant que toute référence à la photographie allemande contemporaine prenne pour point d'appui les années 20 à 30; période mouvementée, certes, mais intense et fertile sur le terrain des lettres, de la musique, de théâtre et du cinéma, ainsi que sur celui des arts plastiques et visuels. Qu'il suffise de rappeler pour ce qui concerne la photographie qu'à une époque où une longue sclérose semblait l'avoir réduite à l'impuissance, c'est en Allemagne d'abord qu'elle a amorcé le chemin de sa rénovation. A ce sujet, on ne saurait trop estimer cette force productive de l'esprit de ces temps qu'a été le Bauhaus, sans oublier l'Ecole des Arts et Métiers de Halle, tant les recherches entreprises sur le plan du syncrétisme des arts qu'en matière d'application et d'utilisation de l'image photographique ont été fécondes. Le rôle rempli en ces domaines par H. Bayer, A. Feininger, H. Finsley, Moholy-Nagy est suffisamment connu pour que l'on n'y revienne pas, si ce n'est pour souligner tout ce que les arts graphiques et le dessin industriel moderne doivent au premier et au dernier. Parallèlement, le tournant amorcé par le "Nouveau Réalisme" – auquel le nom de Renger-Patzsch demeure attaché – devait susciter un mouvement largement suivi. Prônant une photographie sans artifices, d'un rigoureux rendu et d'une netteté irréprochable, le crédo esthétique des "puristes" rappelé à la vie fit école et marqua plus d'une génération d'amateurs et de professionnels. Par ailleurs, l'application de plus en plus étendue de la photographie dans l'industrie et le commerce, son utilisation intensive dans la presse et l'édition, avait fait de l'Allemagne, et particulièrement de Berlin, le lieu d'élection des photographes d'Europe centrale. Ceux-là même – les Eisenstaedt, Hubschmann, Munkacsy, Salomon, et bien d'autres encore – qui devaient être à l'origine du "reportage" moderne. C'est aussi au cours de cette décennie que la technique allemande produit l'appareil de petit format, les optiques interchangeables, le reflexportatif, introduit de nombreux perfectionnements mécaniques et chimiques, contribuant ainsi, pour sa part, à l'évolution en acte. Mais cette période de fermentation intellectuelle et culturelle devait s'interrompre à la venue du national-socialisme. Il en fut de même pour la photographie. La grande émigration commençait, le pays se vidait de la plus grande partie de ses élites. Mais si le IIIe Reich n'avait que faire de ces hommes, l'Angleterre, les Etats-Unis, La France, la Suisse devaient bénéficier de leur apport dans bien des domaines et notamment dans celui qui nous intéresse. A ce propos, on peut citer le regretté Kurt Korff (qui, avec Kurt Safransky dirigea en vrai pionnier*

du magazine moderne les illustrés de la Presse Ullstein de Berlin) selon lequel "le déclin de la photographie en Allemagne est directement proportionnel à son essor dans les pays où la liberté d'expression subsiste". Un trait qui en résume bien d'autres sur les causes de la dégradation de toutes les formes d'expression, y compris la photographie. Bien que la Gleichschaltung – la mise au pas hitlérienne . n'ait pas pesé sur l'Allemagne plus qu'une douzaine d'années, son action stérilisante a été profonde. Attinte dans ses oeuvres les plus vives, la culture allemande devait rester longtemps exsangue après cette lourde épreuve. Certes, la reprise s'annonçait longue et difficile et le demeure encore de nos jours. Il n'y avait pas à se faire d'illusion sous ce rapport. Toutefois on pouvait se demander dans quelle mesure l'Allemagne s'ouvrirait aux courants d'idées qu'elle avait rejetés. A cet égard, il faut convenir que leur pénétration a été plus rapide et plus forte que la situation ne le laissait espérer, si bien que les facteurs culturels et spirituels mondiaux ont repris promptement leur rôle de stimulateurs. Notons au passage que l'absence d'un foyer central, tel que Berlin l'avait été en son temps, est la cause probable du caractère provincial d'une bonne part de la production intellectuelle et artistique allemande d'aujourd'hui.

Pour ce qui est de la photographie, le signe avant-coureur de la répression a été le fait de quelques hommes réunis au sein du groupe Fotoform: Ch. Christian, P. Keetman, S. Lauterwasser, T. Schneiders et le Dr. O. Steinert. On a crié à la naissance d'un mouvement , tant le besoin était grand. Ce n'était qu'une tendance, au reste intéressante, qui retournait aux sources des années 1920 à 1930 avec des moyens techniques plus avancés. Le groupe se désagréga très vite, et la plupart de ses membres comptent encore parmi les hommes de métier les plus connus de leur pays. A cette première tentative succède la phase de la "Subjektive" dont l'initiateur n'est autre que le Dr. O. Steinert, l'ancien membre de Fotoform, devenu entretemps directeur de l'Ecole d'Arts appliqués de Sarrebruck. Il faut dire qu'à l'origine "Subjektive Fotografie" (il n'y a qu'en allemand que ce terme choque le moins) n'était que la désignation, le titre d'une exposition internationale qui avait pour but de faire une sorte de bilan des tendances en cours dans le monde. Par la suite, cette dénomination s'étendit aux conceptions esthétiques du Dr. Steinert, aux oeuvres issues directement ou indirectement de ses doctrines et finit par désigner un "mouvement". Sans préjudice de tout ce qui a été avancé à propos des théories et des réalisations de Steinert – celui-ci est un esprit perspicace autant qu'un virtuose du moyen – "Subjektive" peut s'identifier à une relance de ce qui, en d'autres temps, se serait appelé expressionnisme. Cela ne revient aucunement à contester la part déterminante que l'actuel directeur de la Folkqangschule d'Essen a rempli dans une conjoncture cruciale pour la photographie allemande, pas plus qu'il ne s'agit de diminuer la portée de son enseignement. Au reste, tout enseignement comme tout ascendant ne vaut que si ses adeptes s'en libèrent et les dépassent dans d'autres voies. C'est dans cette perspective qu'il sied de placer les efforts des jeunes photographes allemands, car s'il est certain que la guerre et ses séquelles ont

*profondément retenti dans la sensibilité et la mentalité des générations, il n'est pas moins vrai que les effets ont été différents selon que l'on avait 30 ou 15 ans à la fin des hostilités.*

*En ce sens, on peu indiquer que le contraste entre les deux générations s'est affirmé au niveau des "contenus" et dans celui de la "forme"; en partant de ce que la photographie a à dire au monde, et de la manière de le lui dire. Il est évident qu'il s'agit là d'une simplification, car la mise en question recouvre un ensemble d'inquiétudes et d'interrogations qui n'appartiennent pas seulement au domaine de l'esthétique.*

*"Désormais" – disait l'un de ces photographes publié ci-après – "toute idéalisation est pour nous suspecte; nous gardons les yeux ouverts, anxieusement, de tout côtés." Par ailleurs, les incertitudes où se débattait la photographie allemande semblent toucher à leur terme. Déjà toute une pléiade de jeunes s'affirment dont la production autorise l'espoir d'une vraie renaissance."<sup>18</sup>*

La copertina di questo mese di settembre è di Charlotte March, una dei quattro giovani fotografi tedeschi dei quali viene presentato il lavoro al termine dell'articolo: gli altri sono Thomas Höpker, Stefan Moser e Robert Lebeck.

Martinez dà inoltre la notizia della fondazione dell'associazione European Magazine Photographers, cui si è già fatto riferimento. Viene pubblicato su "Camera" l'atto di fondazione, con i suoi membri, lo statuto, le modalità associative e le iniziative in programma, che prevedono un premio al migliore reportage pubblicato, delle esposizioni collettive e un annuario di 200 pagine, che si prevede uscirà alla fine del 1964.

Alla metà del mese di settembre viene inaugurata la IV Mostra Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia. L'organizzazione di questa edizione è travagliata, disguidi, ritardi e problemi nei finanziamenti hanno caratterizzato tutta la fase preparativa, costringendo Martinez ad adeguamenti e modifiche al programma espositivo.

Aveva infatti iniziato a prendere contatti con le redazioni di alcuni periodici stranieri, come il giapponese "Asahi Camera", "Stern", "Look", ma le circostanze sfavorevoli non permettono di dare seguito al progetto, che viene rinviato all'edizione successiva.

---

<sup>18</sup> Romeo Martinez, *Sur le déclin et la renouveau de la photographie allemande*, in "Camera", 42. Anno, n.9, settembre 1963, pag. 5.

Vengono dunque allestite una mostra intitolata *Maestri della Fotografia*, con una selezione dell'esposizione sui *Grandi Maestri di questo Secolo* presentata a Photokina, cui aveva collaborato anche Martinez, una mostra sullo stato della *Fotografia a colori oggi in America*, la personale di André Kertész, con delle immagini dell'Ungheria degli anni Venti, di Parigi negli anni Trenta e New York negli anni Sessanta e quella di Arnold Newman, con i numerosi ritratti di musicisti, scultori, pittori, scrittori e scienziati. Viene allestita infine *Cronache italiane*, una mostra di immagini tratte dai servizi fotografici dell'agenzia Publifoto.

La prima di queste, sebbene ridotta e modificata rispetto alla versione di Colonia, a causa dei molti mesi di ritardo sul programma, rimane ugualmente una selezione molto ricca dei fotografi più importanti del secolo: Ansel Adams, Eugène Atget, Richard Avedon, Cecil Beaton, Bill Brandt, Brassai, Henry Cartier-Bresson,, Alvin L. Coburn, Robert Doisneau, Hugo Erfurth, Ernst Haas, Ihei Kimura, William Klein, Dorothea Lange, Erich Salomon, August Sander, Eugene Smith, Edward Steichen, Paul Strand, Jacob Tuggener, Weegee, Edward Weston e Rolf Winquist.

L'esposizione di Publifoto include le immagini pubblicate tra il 1945 e il 1963, realizzate da Vincenzo Carrese, Adolfo Costa, Mariano Costa, Silvio Durante, Aldo Durazzi, Vincenzino Falsaperla, Franco Fiore, Carlo Fumagalli, Remo Furini, Giuseppe Giovi, Nicola Giordano, Mario La Porta, Silvano Lucca, Sandro Mariani, Danilo Parola, Eugenio Pavone, Tino Petrelli, Lorenzo Pizzamiglia, Adriano Sartorello, Giuseppe Sole, Salvatore Vassallo, Luigi Villa ed Enzo Zanaro. Esse trattano alcuni temi significativi per la vita dell'Italia: dalla Liberazione al boom economico, le grandi opere pubbliche, la politica, le prime vacanze pagate, i problemi del Sud, la musica di Toscanini alla Scala ricostruita, lo sport con il calcio e il ciclismo, la televisione.

Vengono consegnati anche in questa occasione dei premi ai partecipanti, la medaglia d'oro va ad André Kertész, nell'edizione precedente era stata assegnata a Man Ray, e un riconoscimento viene dato anche a L. Fritz Gruber.

Paolo Monti firma il testo del catalogo nel quale restituisce delle riflessioni sui generi fotografici rappresentati in questa Biennale, parla del ritratto, del ruolo del



fotoreportage e dei problemi che pone, poiché non “basta vedere per capire” e “il problema del fotoreportage che aspira a superare l’effimero è proprio questo.”<sup>19</sup>

Agli inizi di settembre Martinez riceve una lettera di John Szarkowski, direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMA, in cui annuncia un viaggio in Europa e chiede la disponibilità di Martinez a discutere con lui e avere dei consigli per individuare delle opere fotografiche significative, moderne o antiche, in vista della mostra *The Photographer’s Eye*, che inaugurerà i nuovi spazi espositivi del museo dedicati alla fotografia.<sup>20</sup>

Il numero di “Camera” questo mese è consacrato a Cornell Capa, fratello di Robert Capa. La copertina è una fotografia dell’autore ungherese, newyorkese d’adozione, scattata in Perù nel 1962. Il lavoro di selezione preliminare delle immagini da inviare a Martinez costa a Cornell Capa molta fatica, abituato a concentrarsi sulla valorizzazione della fotografia del fratello maggiore, più che sulla propria. Il testo dell’articolo è una lettera che invia a Martinez,<sup>21</sup> al quale è legato da una solida amicizia.

---

<sup>19</sup> Paolo Monti nel catalogo della *IV Mostra Biennale Internazionale della Fotografia*, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1963, s.p.

<sup>20</sup> Lettera inviata da John Szarkowski a Romeo Martinez il 4 settembre 1963.

<sup>21</sup> Cornell Capa, *Cher Rédacteur en chef et ami*, in “Camera”, 42. Anno, n.10, ottobre 1963, pag. 3. “Cher Rédacteur en Chef et ami, à présent que vous voilà satisfait de mon envoi, du moins je l’espère, laissez-moi vous dire combien j’ai apprécié votre façon de me mettre au mur. – Faites-moi parvenir, écrivez-vous, une quarantaine de photos parmi celles que nous avons regardées ensemble lors de nos dernières rencontres. C’était simplement formulé, mais combien plus difficile à faire. Un piège gentiment tendu en somme, car si mes souvenirs sont exacts nous avons visionné au moins deux cent photos. De plus, vous me saviez assez soucieux de ne jamais avoir réexaminé jusqu’ici mon travail des quinze dernières années. Quoi qu’il en ait été, j’ai cru devoir marcher. Et pour ne point vous décevoir j’ai même décidé, comme vous pourrez le constater par la suite, de jouer au jeu des réponses aux questions que votre lettre contenait implicitement. J’ai bien tenté de faire coïncider mes critères de sélection avec les exigences de la formule visuelle ainsi qu’avec la politique rédactionnelle de votre Revue. Mais la plupart de mes photos “isolées” de leur contexte prennent le plus souvent un autre éclairage. Ce n’est pas à vous que je vais rappeler ce qui distingue la narration par la photographie des autres genres de ce langage. J’ai beau vouloir séparer de son déroulement discursif la “meilleur image” de la séquence, je n’y parviens pas. Elle perd sa signification. Je veux bien admettre que s’agissant d’une suite de photographies d’un même auteur, votre façon de mettre en pages puisse leur rendre en quelque sorte un sens analogue à leur signification première. N’empêche qu’il est toujours difficile de donner la prééminence à une certaine image parce que les effets éthétiques sont plus évidents. Il m’aura fallu plusieurs années de pratique avant d’avoir compris que choisir ses sujets pour des raisons uniquement photographiques ne menait qu’à des exercices de style, alors que le moyen me permettait d’exprimer ce que je pensais, ce que je ressentais devant le spectacle du monde. En réalité je venais de me rendre compte combien la photographie pouvait être utilisée, mot, langage, écriture. Dès lors mon parti était pris: je serais reporter, comme on disait à l’époque. Et en dépit des empêchements et des difficultés qui ont jalonné mon chemin, je suis devenu et je reste photojournaliste. Maintenant que ma manière de vivre et l’exercice de ma profession sont pratiquement inséparables, il m’apparaît significatif que deux faits accidentels aient été à l’origine de mes liens avec la photographie. Il s’est trouvé que je suis né en Hongrie, dont la langue – une des moins connues en dehors de ses propres frontières – est un véhicule de communication des plus limités sur le plan intellectuel, scientifique et technique. C’est la raison pour laquelle des études à l’étranger étaient indispensables pour tous ceux qui le pouvaient. Quant aux moins favorisés il leur restait de payer le prix de l’aventure. C’est précisément ce qui s’est passé pour mon frère aîné Robert, puis à quelques années de là pour moi-même. Il est vrai que Robert avait frayé le chemin car il avait eu le courage de partir pour Berlin presque sans argent ni métier bien défini, une connaissance plus qu’élémentaire de l’allemand complétée par un épouvantable accent magyar. Mais il trouva la réponse à ses problèmes dans la photographie. Qui sait si l’éminent homme de science qu’était J.F.W. Herschel ne pensa pas à nous autres Hongrois lorsqu’il réunit les deux racines grecques pour définir le seul langage universel de l’humanité. Ce n’est pas seulement la piété fraternelle qui me pousse à évoquer, toutes les fois que j’en ai l’occasion, la mémoire de mon frère Robert. C’est aussi pour des raisons touchant à l’éthique d’une profession qui passe à tort pour ne pas en avoir. S’il a été photographe de guerre – il n’avait pas choisi de l’être, mais celle-ci l’a hanté pendant vingt ans d’une vie qu’il perdit à quarante – s’il s’est astreint à aller

Fin dall'anno precedente è in corso una collaborazione con Martinez per la realizzazione di un libro con le fotografie di Robert Capa, che Richard Grossman di Simon & Schuster vorrebbe pubblicare, facendolo stampare in Europa da C.-J. Bucher, come già era avvenuto per il libri di Richard Avedon e Irving Penn. Parallelamente Cornell Capa sta portando avanti il progetto di un proprio libro fotografico sul Brasile, che vorrebbe ugualmente stampare a Lucerna. Questa iniziativa, della quale si parlerà più diffusamente nel prossimo capitolo, è destinata ad accelerare il processo di logoramento dei rapporti tra Martinez e Alice Bucher, che condurranno questi alla decisione di lasciare la rivista.

Il numero di novembre è consacrato alla fotografia applicata di Europhot e vi si analizzano i procedimenti di stampa.

Alla fine del mese, Martinez riceve un'altra lettera di John Szarkowski, inviata questa volta qualche settimana dopo la visita al 21, rue de Seine, in casa di Romeo e Jacqueline Martinez:

*"... Having finally met, and having decided, I hope mutually, that the other man has a good eye and a good mind for pictures, I hope that we can now continue to use each other as sounding board, and debating opponents, and co-conspirators. Communication among the few of us who are seriously committed to photography has been too little and too spasmodic. The occasional sense of isolation that I am sure all of us feel can, I think, be overcome, to the advantage of photography if we try to share more fully our ideas and problems and reactions. I would like to write from time to time to report on our own program and the direction my own thinking*

---

jusqu'au bout dans ce qui est fixable, c'est par esprit de participation à l'horreur de ce qu'il voulait exprimer et aussi par son aversion de la misère et des souffrances causées par la guerre. Ce qui se dégage de la production de Robert, c'est qu'il n'a eu d'autre propos que de dire visuellement au sens social et politique du terme, mais le dire de manière à éveiller la conscience d'hommes qui répondraient. Par ailleurs, il va sans dire que j'ai été profondément influencé par mon frère à qui je dois beaucoup.

Une des chose que la photographie m'a appris c'est le sens de l'image franche et dépouillée. Elle m'a donné aussi l'occasion d'être là au moment voulu, et me fournit toujours le fauteuil d'orchestre ou une place dans les coulisses du spectacle permanent de la comédie humaine. En outre je lui dois la meilleure connaissance que j'ai du monde et bien d'autres choses encore. Pour ce qui touche à l'avenir du photojournalisme, je crois que la situation n'a pas tellement changé. Dans la mesure où les hommes s'intéressent à ce qui se passe de par le monde et que la presse illustrée et l'édition remplissent leur fonction de moyen de communication, d'information et de culture, il n'y aura pas pour le photographe de problème plus complexes qu'auparavant. Les formes visuelles de présentation peuvent être modifiées – en l'air il y a déjà un tournant amorcé en ce sens – la nature et le contenu ne varieront probablement pas beaucoup, car le système des valeurs n'a pas changé. Au fond tout cela est question de formules journalistiques. Quant à moi, j'espère travailler aussi longtemps que je le pourrais et verrais clair dans mon métier. Ce petit retour en arrière n'a pas été inutile, et bien qu'ignorant quelles photos vous allez publier, j'ai le sentiment qu'un certain nombre d'entre elles tiendront le coup même dans les années à venir.

Sur cette note d'optimiste, laissez-moi vous quitter pour retourner travailler. Très cordialement à vous, Cornell Capa."

*is taking, and I would of course enjoy it very much if you should, from time to time, do the same.*<sup>22</sup>

L'anno di "Camera" si chiude in maniera straordinaria, con un bellissimo numero intitolato *La conquête du ciel*, interamente dedicato alla fotografia astronomica. In copertina c'è una nebulosa, e tra un articolo e l'altro sono state riprodotte incisioni antiche su carta velina e su grandi fogli ripiegati le fasi lunari, di un nero profondissimo.

In questi anni in cui il Presidente degli Stati Uniti Kennedy lancia il Progetto Apollo, Martinez fa richiesta a degli osservatori astronomici europei e americani di ricevere immagini dello spazio. Questo numero di dicembre, con il bianco dei pianeti e dei satelliti e il nero dello spazio, ha un'intensità straordinaria. Il testo introduttivo è una storia della fotografia astronomica, da Arago e i dagherrotipi che ritraggono la luna, fino alla spettrografia e alla radioastronomia.

La redazione di "Camera", che firma questo articolo affascinante, conclude con dei temi che spalancano l'orizzonte della riflessione, non solo fotografica, ma anche filosofica.

*"A présent, les astronomes s'intéressent aux objets célestes qu'ils ne peuvent même pas voir dans les plus puissants télescopes et, en procédant de cette manière, ils sont obligés de rechercher la valeur du procédé photographique ainsi que celle d'autres procédés pour l'enregistrement des informations. Tant que l'on peut avoir une perception visuelle de ce que l'on enregistre, on peut tirer des conclusions sur la précision et la fidélité du moyen d'enregistrement utilisé. Mais lorsque celui-ci constitue la seule chose qui nous relie à une réalité nébuleuse (dans tous les sens du mot), l'évaluation en devient un exercice purement abstrait qui fait intervenir non seulement l'étude mathématique des hypothèses scientifiques mais aussi la logique et la philosophie. La théorie moderne de l'information traite non seulement de la réalité de ce que peut enregistrer la photographie, mais aussi de la probabilité qu'ont certaines des informations de ne pas correspondre à l'enregistrement de choses réelles, plutôt qu'à des défauts du procédé d'enregistrement. Ce sont là les limitations qui ne sont pas seulement propres aux films photographiques ou à un système optique, mais qui font en quelque sorte partie des incertitudes inhérentes à la collecte d'informations de plus en plus éloignées. (...) La photographie astronomique atteint à présent des objets éloignés de nous de plus de mille millions d'année-lumière et il ne semble pas que l'on puisse aller beaucoup plus loin. Même*

---

<sup>22</sup> Lettera inviata da John Szarkowski a Romeo Martinez il 27 novembre 1963.

*si la radio-astronomie pouvait multiplier par dix cet énorme rapport, l'on n'aurait jamais atteint qu'une partie de ce qui reste à conquérir...<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Redazione di "Camera", in "Camera", 42. Anno, n. 12, dicembre 1963, pag. 9.

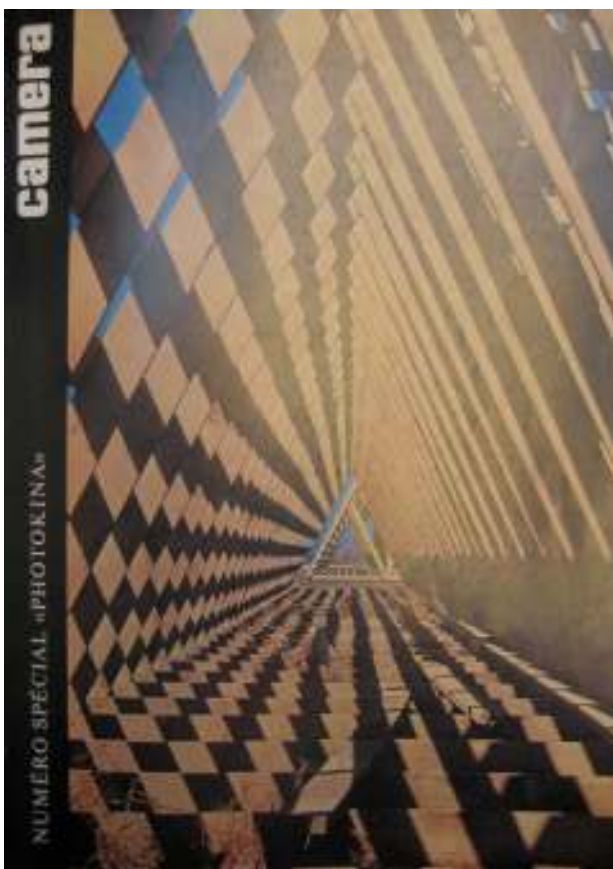
IMMAGINI



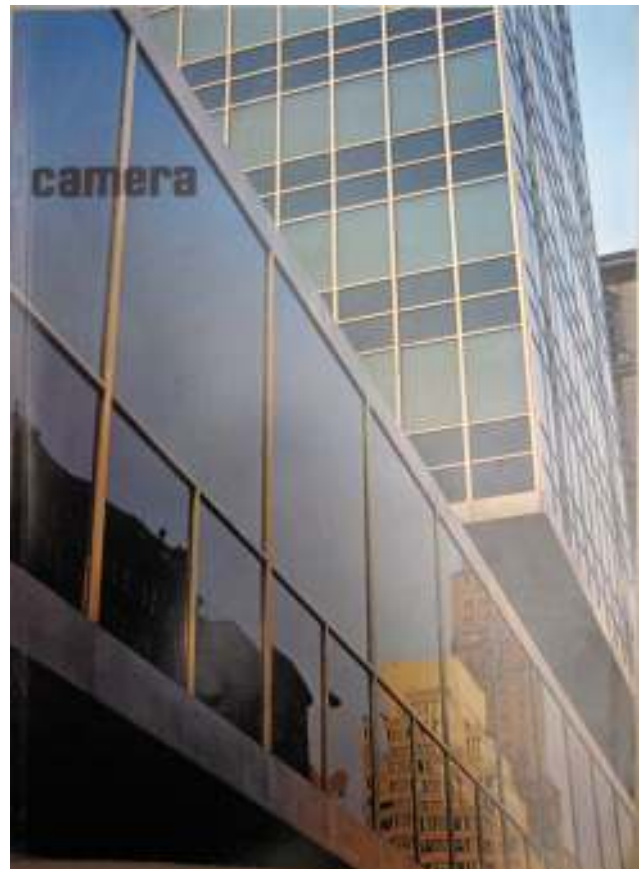
Camera, 42. Anno, n.1, gennaio 1963



Camera, 42. Anno, n.2, febbraio 1963



Camera, 42. Anno, n.3, marzo 1963



Camera, 42. Anno, n.4, aprile 1963



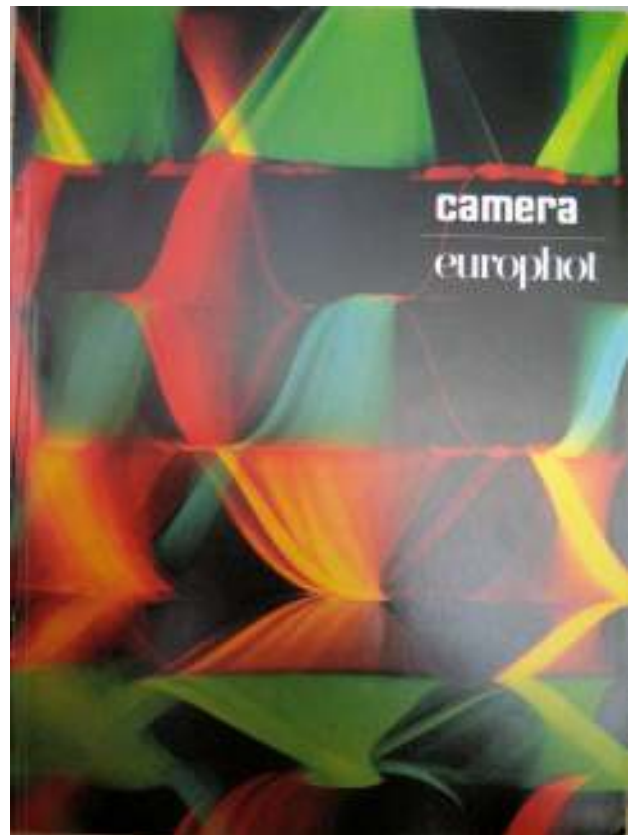
Camera, 42. Anno, n.5, maggio 1963



Camera, 42. Anno, n.6, giugno 1963



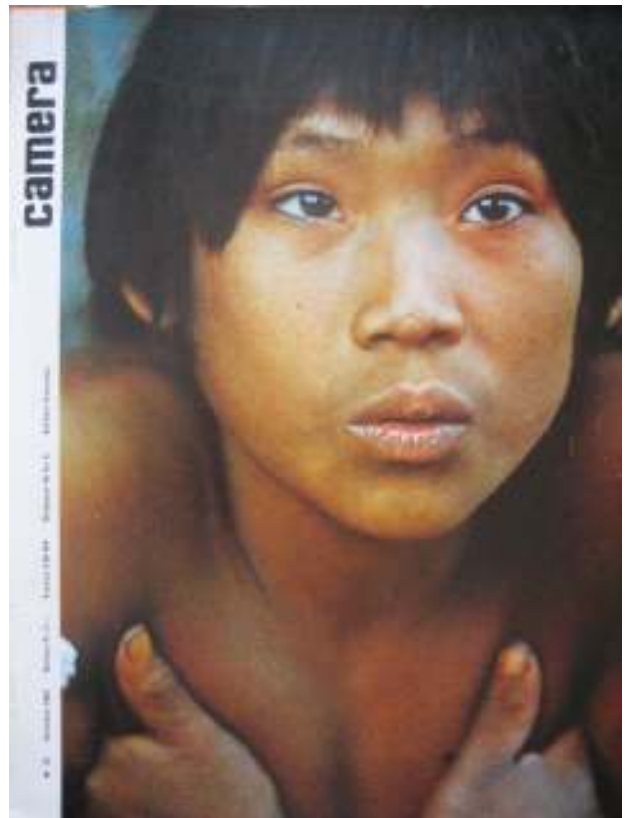
Camera, 42. Anno, n.7, luglio 1963



Camera, 42. Anno, n.8, agosto 1963



Camera, 42. Anno, n.9, settembre 1963



Camera, 42. Anno, n.10, ottobre 1963



Camera, 42. Anno, n.11, novembre 1963



Camera, 42. Anno, n.12, dicembre 1963



## CAMERA 1964

I riferimenti a un libro fotografico sull'opera di Robert Capa e a un progetto di reportage sul Perù iniziano a essere presenti nella corrispondenza tra Romeo Martinez e Cornell Capa fin dal 1962. Nel maggio 1964 cade il decimo anniversario della morte di Bob Capa e Richard Grossman della casa editrice Simon & Schuster ha accettato di partecipare all'iniziativa di pubblicarne l'opera, con l'intenzione di fare stampare il libro a Lucerna.

Cornell Capa riceve tuttavia una lettera dell'editrice Alice Bucher alla fine del 1963, dopo che Martinez ed Emil Buhner hanno già svolto gran parte del lavoro sulle bozze, nella quale gli viene comunicato che la stampa del libro non potrà rientrare nella pianificazione delle attività dell'anno successivo.

In una lettera a Cornell Capa in febbraio, Martinez scrive del proprio disappunto per la nuova politica di produzione di C.-J. Bucher. Racconta che i primi segni di un abbassamento della qualità erano apparsi già alla fine del 1962, ma nutriva la speranza che si trattasse di una fase momentanea: negli ultimi sei mesi confida tuttavia all'amico di avere perso ogni illusione.

L'editrice Alice Bucher, infatti, nel tentativo di ridurre il deficit della rivista, progetta una pubblicazione intitolata *Images de Camera*, che raccoglie una selezione di immagini pubblicate su "Camera" a partire dal 1958. Non potendo impedire l'utilizzo del nome della rivista per una pubblicazione che non riflette in alcun modo il suo approccio alla politica editoriale, limita i danni fornendo un contributo meramente organizzativo, a patto che il suo nome e quello della Redazione non vengano menzionati. Come scrive a Cornell, sperava che la collaborazione a questo progetto avrebbe almeno garantito la pubblicazione dei due libri dei fratelli Capa.

Un'ulteriore delusione arriva a Martinez dalla pubblicazione del volume *Grosse Photographen unseres Jahrhunderts*, fase conclusiva del lavoro iniziato con L. Fritz Gruber a partire dal 1962, in vista della mostra sui *Grandi Maestri di questo Secolo*, inaugurata a Colonia nel marzo 1963. Egli sperava di poter stabilire un contatto tra C.-J. Bucher e la Deutsche Buchgemeinschaft, aprendo così una nuova via a delle collaborazioni editoriali che avrebbero contribuito a risanare le finanze di "Camera". Il problema dell'abbassamento dello standard qualitativo tuttavia non permette di

trovare un accordo, l'edizione internazionale viene dunque presa in carico da Focal Press e L.Fritz Gruber ne assume l'esclusiva paternità.

Questa concatenazione di eventi conduce alle dimissioni di Romeo Martinez, che decide di lasciare la redazione di "Camera" a partire dal mese di giugno 1964.

Il mese di gennaio di quest'anno è dedicato al primo reportage di guerra. In copertina vengono riprodotte delle fotografie d'epoca e l'articolo è firmato dall'appassionato di fotografia e collezionista André Jammes, che aveva già scritto qualche anno prima per "Camera" un articolo su una delle prime aste di materiale fotografico tenutasi in Svizzera.

Nell'articolo si ricostruisce la vicenda di Roger Fenton, James Robertson e Jean-Charles Langlois durante le operazioni della Guerra di Crimea, un conflitto senza morti né movimento, molto diverso dalla Guerra di Secessione ritratta da Mathew Brady, O'Sullivan e Alexander Gardner da cui discende il reportage moderno.

L'indice della rivista cambia formato: esso non riporta più, a partire da quest'anno, i riferimenti per le richieste di abbonamento all'estero e vengono introdotte le anticipazioni degli argomenti trattati nel numero successivo.

In febbraio "Camera" pubblica le fotografie a colori di Douglas Faulkner, cui appartiene anche l'immagine di copertina realizzata in Messico. In un numero eminentemente visivo, seguono le immagini di Thomas Michael Rago, George Joniaux, per il quale Emmanuel Sougez scrive un testo e, in conclusione, delle fotografie di nudo di Willy Gasché.

La notizia della decisione presa da Martinez di abbandonare "Camera" passa rapidamente l'Oceano e in molti gli scrivono esprimendo rammarico e solidarietà. Morris Gordon, in una lettera del 17 marzo, accenna alle voci diffuse nell'ambiente fotografico, secondo le quali la rivista verrà venduta a una società americana, o ancora che "LOOK Magazine" sia intenzionata ad acquistarla al 50%. In merito a quest'ultima ipotesi, Martinez aveva avuto uno scambio di lettere con Arthur Rothstein l'anno precedente, ma l'operazione non ha avuto un seguito per un cambio nella politica di investimento della società.

Una fotografia dell'italiano Aldo Ballo è la copertina del mese di marzo dedicato alla fotografia applicata di Europhot. In questo numero Paolo Monti scrive un lungo

articolo, tradotto da Martinez, sull'Associazione Fotografi Italiani Professionisti (AFIP) e sulla situazione della fotografia professionale in Italia.<sup>1</sup> Milano rappresenta in questa fase un contesto piuttosto vivace per la fotografia pubblicitaria e di moda, nel suo ruolo di capitale industrielle et financière del Paese.

---

<sup>1</sup> Paolo Monti, *Notes sur la photographie professionnelle en Italie*, in "Camera", 43.anno, n.3, marzo 1964, pag. 10. "Il est incontestable que la photographie professionnelle américaine occupa de nos jours la première place dans la production mondiale. Certes, cette situation peut s'attribuer, entre autres raisons, au fait que nulle part ailleurs la photographie est entrée dans les mœurs et dans les écoles jusqu'à faire partie des matières obligatoires dans l'enseignement technique et les études spécialisées. Au demeurant, il n'y a pas de pays où la photographie remplit un rôle aussi considérable dans le domaine social, culturel, scientifique, industriel et commercial. Si l'on considère également le remarquable degré de qualification des utilisateurs (directeurs artistiques, metteurs en pages, créateurs publicitaires) sur le plan esthétique, fonctionnel et utilitaire de l'image photographique – ce qui n'est pas à négliger – on aura schématiquement exposé quelques causes de cette supériorité. Par ailleurs, les conditions de travail dans un pays hautement industrialisé avec une économie de masse n'ont pu avoir que des incidences favorables quant au niveau social-économique de la profession. Encore qu'un tel état de choses ne signifie pas que la difficile conciliation entre les facteurs économiques et la liberté nécessaire à l'expression artistique ne pose pas de problèmes. Mais même sur ce terrain il n'y a pas de commune mesure entre ce qui est accepté au-delà de l'Atlantique et ce qui est admis en Europe. Placée dans le cadre historique, la suprématie américaine est assez récente. Jusqu'aux années précédentes la dernière guerre, la primauté appartenait à la photographie française et allemande. Il est à peine besoin de s'étendre sur l'extraordinaire éclosion dont Paris et Berlin furent en quelque sorte les deux centres complémentaires dès les années 20. Ici comme là, on commença par tout remettre en question. Mais plus qu'une rupture, ce fut davantage une audacieuse "prise de conscience". En gros, cela consista à donner à l'esthétique photographique la couleur des idées des temps nouveaux. A "l'École de Paris", au sein de laquelle coexistaient de multiples tendances, on doit une multiplicité de recherches. Mais ici encore les œuvres précédèrent la théorie. A cet égard, il suffit de parcourir les albums annuels d'Arts et Métiers graphiques de l'époque pour constater ce qu'un moyen employé à des fins similaires par des hommes aussi différents que Man Ray, Sougez, Meerson, René Jacques, Tabard, Kertész, Brassai, ou Cartier-Bresson, pouvait exprimer. L'âge d'or de la photographie allemande a été marqué à la fois par un foisonnement de recherches expérimentales, par l'apparition du "Nouveau Réalisme" et par l'évolution du reportage. Trois cheminements qui ont pour noms: Bauhaus et Moholy-Nagy, Renger Patzsch, et les photographes des Editions Ullstein: Erich Salomon, Eisenstaedt, Muncaksi, Feininger, etc. Mais la grande émigration provoquée par la montée hitlérienne vint à l'Allemagne de ses plus beaux talents au profit d'autres pays, dont l'Amérique, qui en les accueillant bénéficièrent de leur considérable apport. Si l'on demande ce qui se passait en Italie pendant qu'en d'autres lieux on "réinventait" la photographie, la réponse ne peut être que négative. Seuls quelques portraitistes, tels que Sommariva, et une poignée de photographes documentaires ou d'architecture échappaient au climat de stérilité qui s'était installé. Sur le plan de la recherche expérimentale, les travaux de A.G. Bragaglia pour appuyer son manifeste ayant trait à "la photodynamique futuriste" ont été le seul fait digne d'attention. Mais cette entreprise, bien qu'anticipant de vingt ans quelques idées et réalisations du Bauhaus, ne figure dans aucune histoire de la photographie. Car Bragaglia, artiste polyvalent s'il en fut, négligea de faire connaître son œuvre à d'autres qu'aux peintres futuristes, d'où son manque d'ouverture dans le domaine photographique. Entre-deux-guerres, la production italienne tombe dans un médiocre artisanat. Les exceptions sont rares. Les écoles professionnelles convenables manquaient, et, lorsque la formation technique était acceptable, l'enseignement esthétique si nécessaire à l'éducation visuelle des futurs hommes de métier ne l'était pas. Au reste, l'attitude rétrograde de la culture officielle de ces temps à l'égard de la photographie n'aidait en rien au progrès des choses. Et ce n'est pas une économie d'autarcie monopolisante pratiquement sans concurrence, une presse politiquement asservie, mais d'autant plus forte pour imposer ses bas prix, qui peuvent agir sur la photographie dans le sens d'une rénovation. Aussi, pourrait-on survoler le temps jusqu'aux années 50, lorsque les effets découlant des vastes changements intervenus dans la vie politique, sociale, économique et culturelle du pays se firent sentir. La poussée de ces facteurs et l'introduction récente des publications illustrées et des revues photographiques étrangères hâtèrent l'évolution tant attendue, cependant que le métier affrontait tant bien que mal les nouveaux besoins issus de la conjoncture économique en pleine expansion. Or si cette phase transitoire a été surmontée rapidement malgré le poids du passé, cela est dû aux efforts de réadaptation esthétique et technique de toute la profession, ainsi qu'à l'accession au métier d'une génération d'"amateurs" très évolués en matière de culture visuelle. De ce point de vue, Milan a joué le rôle de catalyseur. Capitale industrielle et commerciale de notre pays, siège des affaires, elle concentre la plupart des activités dans le domaine de la presse, de la publicité et de l'édition; d'où sa fonction prépondérante de marché le plus important pour la photographie. C'est dans ce contexte que l'AFIP (Associazione Italiana Fotografi Professionisti), adhérente à Europhot, a été fondée à Milan par un groupe de photographes professionnellement qualifiés. Son but est de travailler à l'élévation du niveau du métier et à la défense de celui-ci, d'établir une déontologie, de promouvoir des initiatives d'ordre culturel et des échanges avec l'étranger. Programme ambitieux, difficile à appliquer, mais qui, néanmoins, est poursuivi avec ténacité. Il serait aussi présomptueux de vouloir faire l'éloge de la production des quelques membres de l'AFIP présentés ci-après que de tenter de dégager des lignes générales sur les tendances de la photographie professionnelle en Italie. Si l'on retrouve la marque de l'influence américaine, c'est que, en matière de photo publicitaire et commerciale, les clients et leurs conseils ont les mêmes yeux et les mêmes intérêts à New York comme à Londres, Hambourg ou Milan. Mais il reste qu'en faisant parler des formes étroitement subordonnées à l'identification de l'objet ou des choses, on parvient tout de même à les charger de sens, ce qui console des grandes et petites servitudes et montre que la sensibilité de chacun d'entre nous n'est pas réglée sur le même métronome."

Monti parla del ruolo fondamentale che Berlino e Parigi hanno avuto per lo sviluppo della fotografia negli anni Venti; la superiorità americana in questo ambito è infatti una conquista piuttosto recente, che ha beneficiato dell'emigrazione di massa provocata dall'avvento del nazismo. Tuttavia, a differenza dell'Europa, questo Paese ha saputo introdurre molto rapidamente l'insegnamento della fotografia nelle scuole, permettendo di raggiungere nelle professioni legate all'immagine, dall'editoria alla pubblicità, un grado di competenza che ha favorito il sorpasso americano e il consolidamento di una superiorità indiscutibile. Evidenzia inoltre come la forte industrializzazione del Paese e la sua economia di massa abbiano avuto un ulteriore effetto positivo sulla professione fotografica.

Mentre la Germania inventava il foto-reportage alle Edizioni Ullstein, e con il Bauhaus e la "Neue Sachlichkeit" sviluppava nuove forme del linguaggio fotografico, e così la Francia con *Arts et Metiers Graphiques* e le gallerie, nell'Italia autarchica dei monopoli di Stato e della stampa asservita al potere, ben pochi stimoli scuotevano l'ambiente fotografico, pur con qualche eccezione, e la situazione non è cambiata fino agli anni del *boom* economico, nei quali Milano diventa il centro più importante.

Monti inserisce in questo contesto dunque la fondazione dell'AFIP e vengono pubblicate nelle pagine successive le immagini dei fotografi fondatori dell'Associazione nel 1960, Aldo Ballo, Davide Clari, Mario Dainesi, Paolo Monti, Edoardo Mari, Italo Pozzi, Alfredo Pratelli e Gianni Sinigaglia, insieme alle immagini di Ugo Mulas, Luciano Ferri e Gianni Della Valle, con le loro applicazioni all'industria pubblicitaria.

Nel mese di aprile Martinez presenta l'opera di Berenice Abbott: la copertina di questo numero è del fotografo cileno Sergio Larrain, già apparso come promessa del fotogiornalismo sudamericano sulle pagine di "Camera" negli anni scorsi, e ora pubblicato come collaboratore di Magnum. La fotografia è tratta da un reportage, presentato all'interno della rivista, realizzato sull'Isola di Pasqua.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Romeo Martinez, *Mohais de l'île de Pâques, Photographies en couleur de Sergio Larrain*, in "Camera", 43. Anno, n.4, aprile 1964, pag. 19. "A présent que les îles polynésiennes sont transformées en porte-avions ou en places fortes et que la plupart des "paradis du pacifique" n'ont pu échapper aux fléaux du mercantilisme, de la vulgarité et de l'artifice, Rapa Nui ou Île de Pâques est restée telle qu'elle apparut aux yeux du commodore hollandais Roggeveen le jour de la fête de la Résurrection, en 1722. N'est-ce l'énorme distance qui la sépare des côtes du Chili, son écart considérable des autres îles et les difficultés de communication – un bateau la relie à Valparaiso une fois par an – l'Île de Pâques serait mieux connue, malgré son manque d'exotisme édénique et l'absence de toute floraison littéraire à son sujet. Car si l'aridité volcanique de son sol, son dépeuplement, sa pauvreté végétale et la carence de variétés animales en font un lieu des moins suggestifs entre Cancer et Capricorne, ce qui reste d'une épopée de plus énigmatiques de l'histoire humaine

Martinez ripercorre l'esperienza della fotografa americana a Parigi, i suoi contatti, gli ambienti che frequentava e le mostre cui ha partecipato<sup>3</sup>: è la Parigi che anche Martinez ha conosciuto nei primi anni Trenta, prima della Guerra di Spagna. Parla del rapporto con Eugène Atget e della sua attività una volta ritornata negli Stati Uniti, ne pubblica le immagini realizzate a New York tra il 1932 e il '38 e il lavoro realizzato per illustrare i manuali di fisica dei licei statunitensi, una serie di fotografie

---

et de l'histoire de l'art est positivement fascinant. Où trouver les mots pour traduire ces paysages de "début de la création" avec ses statues hautes comme des rochers et orgueilleusement dressées face à l'océan? Comment décrire ces grottes mystérieuses et les champignonnières de gigantesques Mohais narguant de leurs rictus pétrifiés les lilliputiens qui les contemplant, sans recourir à l'image d'une vision dantesque animée à coups de hache de pierre par des Michel-Ange dont on ne sait presque rien de leur vie ni de leur extinction? C'est ce que Sergio Larrain, que nous avons déjà publié dans ces pages en 1959, a admirablement compris et réussi à photographier lors d'un bref séjour à l'Île de Pâques. Il nous restera le regret de n'avoir pas pu traiter le sujet comme sa beauté l'aurait mérité. Mais ce n'est peut-être que partie remise!" Mz.

<sup>3</sup> Romeo Martinez, *Berenice Abbott*, in "Camera", 43. Anno, n.4, aprile 1964, pagg. 3-18. "Le nom de Bérénice Abbott est associé dans mon souvenir à la Galerie du Sacre du Printemps dont les cimaises furent le carrefour de présentation des oeuvres photographiques les plus significatives de la décennie 1925-1935 à Paris. De cette jeune Américaine, élève de Bourdelle et de Brancusi, qui fréquentait assidûment l'Académie de la Grande-Chaumière, on savait qu'elle était l'assistante de son compatriote Man Ray. Mais on ignorait encore son savoir-faire avec le ciseau ou l'appareil lorsque sa première exposition de photographie eut lieu. Il s'agissait uniquement de portraits de personnalités artistiques, littéraires et du Tout-Paris de ces années. Mais alors qu'on s'attendait à voir une imitatrice emboîter le pas à son célèbre maître, Miss Abbott se signala d'emblée par ses propres qualités, aussi bien sous le rapport de sa démarche d'esprit que sur le plan de l'esthétique et de la technique du moyen. Et c'est à juste titre que la critique souligna l'acuité physiognomonique de ses portraits, leur composition pondérée ainsi que la grande souplesse technique de réalisation. Que ce premier succès de photographie ait, en quelque sorte, poussé Miss Abbott à cesser de faire de la sculpture, c'est fort possible. Encore que pour ma part je sois tenté de rapprocher cette éventualité d'une autre tout aussi déterminante: la rencontre, puis l'amitié qui la lia à Atget. Ce n'est qu'une hypothèse. Mais le fait que deux êtres aussi dissemblables par l'âge, la naissance, l'origine sociale, la formation intellectuelle, le genre de vie, que le vieux poète de l'objectif et la jeune néophyte se soient découverts des affinités, voilà qui à mon avis en dit long sur la nature de l'ascendant, le caractère de l'influence et sa technique honnête, timide, effacé et ignoré a pu exercer inconsciemment à travers son oeuvre sur l'esprit d'une jeune personne sensible et enthousiaste. Si l'on considère qu'à son retour en Amérique en 1929 Bérénice Abbott abandonne le portrait pour ne photographier que les aspects de New York, on peut mieux comprendre le caractère de l'influence d'Atget. Par ailleurs, on lui doit de s'être consacrée à préserver et à mettre en ordre la partie de l'oeuvre du vieux maître qu'elle avait pu acheter à la mort de celui-ci: 1700 plaques et 10.000 épreuves qui risquaient de se détériorer avec le temps et de sombrer dans l'oubli. La deuxième phase de la carrière de Bérénice Abbott, celle où elle fait uniquement de la photographie documentaire, a duré une vingtaine d'années. Mais ces activités ont été entrecoupées d'autres travaux, notamment dans le domaine physico-chimique, ainsi que par la rédaction de différents ouvrages sur la photographie et sa technique. Toutes choses qui prennent du temps et qui expliquent que sa production, tout en étant abondante, n'ait rien de pléthorique. Par contre, il est fondé de retenir à l'actif de celle-ci une authenticité dénuée de sécheresse, une justesse de ton et sa beauté formelle. Et Dieu sait si, en matière de photographie documentaire, le genre platement anecdotique ou les effets de *style* sont choses courantes sinon appréciées. En ce sens, les images ci-après sont caractéristiques par l'absence de toute redondance ou acrobatie technique. Mais ce qui étayerait encore mieux cette affirmation, ce sont ses livres: "New York Today and Yesterday", "Changing Greenwich village" et "Route n.1 U.S.A.", ce dernier illustrant les lieux qui jalonnent la plus ancienne et la plus longue voie de communication des Etats-Unis, reliant l'Etat du Maine à la Floride. Certes, cette quête de ce qui existe encore d'autrefois et qui rappelle qu'une ville ou une contrée en plein changement eut un passé, cet itinéraire de quartier en quartier et de province en province peut s'interpréter comme une longue traversée de nostalgie en nostalgie. Il n'est pas moins vrai qu'en repêchant de l'oubli, de l'inattention et de l'indifférence la physionomie des lieux et les formes de vie, c'est aussi, sinon essentiellement, s'adresser au coeur des hommes. Tant la photographie en fille de l'histoire contribue non seulement à la compréhension du monde, mais aussi à le réfléchir et parfois même à l'aimer. Les années 50 marquèrent un nouveau tournant dans les activités de Bérénice Abbott. Convaincue à juste raison des possibilités d'union de la science et de la photographie, elle se consacra à cette tâche avec tout l'enthousiasme et le talent qui la caractérisent. Le résultat? De magnifiques documents qu'une Ecole aussi notoirement d'avant-garde, dans le domaine scientifique, que l'Institut de technologie du Massachusetts n'hésite pas à exposer. On a évoqué, à propos de ces images, leur étrange beauté surréelle et rappelé tous les lieux communs pour les rapprocher des conquêtes de l'art moderne. Mais quelle que soient les qualités esthétiques de ces photographies, il faut tenir présent que leur but a été de faciliter l'enseignement scientifique. Pourtant, ce n'est pas sans résistance de la part de la pédagogie officielle que cette initiative fut finalement admise par le Comité américain d'Etude des Sciences physiques. Et Miss Abbott fut chargée d'illustrer le nouveau Manuel de physique introduit dans les High Schools (équivalent des premières classes de nos lycées). C'est précisément de ces images qu'il s'agit dans les pages qui suivent. Ce faisant, c'est pour nous l'occasion de rendre hommage à l'oeuvre d'une photographe pour qui l'idée de création a toujours été liée à l'idée de communication et utilité. Au demeurant, Bérénice Abbott se compte parmi les bons maîtres "à penser visuellement", les bons maîtres "à voir"."

poco conosciute dell'autrice, che Martinez considera tra i "maitres à voir" della fotografia del Ventesimo secolo.

Il mese di maggio è l'ultimo nel quale Martinez compare sull'indice nella veste di redattore capo di "Camera". La copertina di questo numero è una fotografia del fotografo di moda milanese Franco Scheichenbauer, che invia alla redazione questa breve nota: "*...Je ne crois aucunement que l'on ne fasse pas la photographie que l'on veut, mais celle que l'on peut. On fait tour à tour l'une et l'autre, et non l'une ou l'autre. En d'autres termes : toutes les constructions verbales autour de la "minute de vérité" et de "l'instant privilégié" n'ont de sens que pour les plumitifs de la caméra. Dans ma production, il y a un tas de hasards...que j'ai beaucoup cherchés et d'autres dont j'ai tiré parti sans le savoir. Quant à certaines maladresses, c'est un peu la même chose....Vous avez affirmé à maintes reprises que la photographie se rattache à une chaîne de conditionnements de milieu, de moment, de mode; d'où les modifications des conventions d'ordre mental, esthétique et technique. Mais, en réalité, le système de références de la critique photographique, dans la mesure où elle existe ne tient aucunement compte de ces données...*

*...J'ai trente ans et quoique d'ascendance autrichienne, je suis Italien, né à Milan. Et j'aime la photographie au dedans et en dehors du métier..."<sup>4</sup>*

Martinez in risposta scrive un dialogo immaginario e a tratti caricaturale tra un inventore e il giudice che deve valutare il suo brevetto, pensando naturalmente a un fotografo e alla critica, cui l'autore italiano ha fatto riferimento in maniera disillusa. Nella valutazione del lavoro di un fotografo infatti, si cerca spesso solo la novità, una superficiale originalità, senza che altri elementi importanti, quali la visione estetica, la tecnica e la personalità degli autori siano considerati per formulare un giudizio sul loro lavoro.<sup>5</sup> Si conclude dunque qui la carriera di Martinez come redattore capo di

---

<sup>4</sup> Notes liminaires de F. Scheichenbauer à la rédaction, in "Camera", 43. Anno, n.5, maggio 1964, pag. 4.

<sup>5</sup> Romeo Martinez, Dialogue imaginaire en guise de réponse, in "Camera", 43. Anno, n.5, maggio 1964, pag. 4 "Ce dialogue s'engage entre le président du jury et un exposant à une foire-exposition d'inventeurs (genre Concours épine).

*Le juge:* Nous sommes à vous. De quoi s'agit-il?

*L'inventeur:* Voilà, monsieur le président, je soumets à votre appréciation une petite montre à ma façon. Elle est ultraplate, ultralégère, ultrasilencieuse, et avec ça, incassable, étanche, antichoc, antimagnétique.

*Le juge:* Rien de particulièrement nouveau...

*L'inventeur:* J'attire également votre attention sur le régleur de précision (de mon invention) d'une extraordinaire exactitude et sur le rotor (que j'ai créé aussi) qui remonte automatiquement la montre et change la date, qui apparaît sur le cadran, chaque jour à minuit tapantes.

*Le juge:* Vous n'avez pas besoin de me faire l'article, mon ami, et vous ne m'influencerez pas, car je vois bien de quoi il retourne.

*L'inventeur:* J'ai entièrement confiance dans votre jugement, monsieur le président. Ma montre est excellente, de plus elle est polyvalente, puisqu'elle peut se mettre au poignet, au gousset et même servir de pendulette. C'est le résultat de plusieurs années de travail.

questa rivista, alla quale ha lavorato per 11 anni. Il suo legame con la casa editrice C.-J. Bucher viene momentaneamente sospeso, per riprendere nella forma di collaborazioni nel 1965. Negli anni Settanta dirigerà le collane di libri fotografici in lingua tedesca *Bibliothek der Photographie* e in lingua inglese *Photography=Men and Movements*.

“Camera” non trova immediatamente un sostituto di Romeo Martinez e nei mesi successivi alla sua partenza è il grafico Emil Buhner a occuparsi della redazione.

Nella primavera di quest’anno Martinez collabora con Carlo Tuzii alla realizzazione del documentario su Henri Cartier-Bresson intitolato *Primo Piano*.

Nei mesi che seguono, iniziano delle trattative per una collaborazione con la rivista americana “Popular Photography”, per la quale Martinez dovrebbe redigere una

---

Le juge: Le temps ne fait rien à l’affaire.

L’inventeur: Assurément, monsieur le président, mais il prouve le sérieux de mon entreprise.

Le juge: Le premier défaut de votre montre, c’est qu’elle ne va pas avec son temps.

L’inventeur: Vous m’étonnez, monsieur le président, je peux vous fournir toutes les preuves que vous désirerez. D’ailleurs, cette attestation de l’Observatoire de...

Le juge: Vous n’y êtes pas, mon ami, je me réfère à tout autre chose. Votre montre n’est pas “spécifique”, ses multiples emplois le prouvent. De plus sa “miniaturisation” laisse à désirer quant au goût d’aujourd’hui, et elle n’est pas assez “agrandie” pour rentrer dans l’autre catégorie de la “modernité”.

L’inventeur: Et moi qui m’imaginai...

Le juge: Bien sûr, personne ne comprend son propre retard.

L’inventeur: Pourtant, c’est une montre électronique.

Le juge: Et puis après! Peut-être ignorez-vous les progrès qui relèvent de la conception géocentrique de l’univers et de la relativité de l’espace-temps.

L’inventeur: Ma foi, monsieur le président!

Le juge: Avez-vous jamais entendu parler de l’Almageste de Ptolémée, de la première horloge astronomique de Giovanni de Dondi, du bouleversement copernicien, de Tycho Brahé, de Galilée, de Kepler?

L’inventeur: Je dois rennaître que...

Le juge: Et Descartes, Newton, Leibnitz? Faire, faire! C’est bien, beau, mais il faut d’abord connaître.

L’inventeur: Sans doute, mais j’ai voulu...

Le juge: Vous avez voulu quoi, sans savoir que Huyghens a inventé la spirale et Mudge l’échappement à ancre. Que Breguet fut le précurseur et la montre perpétuelle, et qu’Edouard Guillaume inventa le balancier intégral.

L’inventeur: A vous dire franchement...

Le juge: Et voilà que les travaux d’Einstein changent notre vision de l’univers, modifient radicalement notre relation au cosmos et vous, qu’est-ce que vous faites?

L’inventeur: je ne veux pas vous contrarier, monsieur le président, mais permettez-moi de vous faire remarquer que c’est une montre que je propose à votre jugement, rien qu’une petite et simple montre pratique.

Le juge: Mais c’est justement ce que je vous reproche. Pourquoi avoir réalisé comme tant d’autres une petite montre et non pas celle de l’avenir?

L’inventeur: Parce que j’aime ma petite montre et me fous de votre horloge de l’avenir. Parce que j’essaie de faire ce que je sens pouvoir faire avec plaisir. Parce que j’ai des exigences et des raisons que votre raison ignore.

Le juge: Et bien, mon ami, je ne me soucie aucunement ni de vos sentiments, ni de vos exigences, ni de vos raisons. Je ne veux pas les connaître. Je ne tiens compte que de la découverte, de la trouvaille, de l’inédit, de l’originalité.

L’inventeur: Mais c’est précisément ce que j’attendais: d’être jugé sur pièces.

Le juge: Juger sur pièces, juger sur pièces! C’est déjà fait.

L’inventeur: Je crois que j’ai eu tort de vous soumettre ma petite montre. Je supposais que vous étiez un juge et non un inventeur frustré.

Le juge: Je vous invite au calme, mon ami.

L’inventeur: Pardonnez-moi, monsieur le président, mais j’avais oublié de vous dire que ma petite montre est une application, encore que rudimentaire, du principe des horloges à quarts; en attendant que je puisse en savoir davantage des travaux de Lyons sur la molécule d’ammoniaque ou des résultats obtenus par le système des étalons atomiques de fréquence. (Le juge s’affale sur la chaise pendant que l’inventeur disparaît avec sa petite montre).

Dans ce dialogue imaginaire, il suffit de remplacer exposition d’inventions par royaume de la photographie, le président du jury par la république de la critique aussi bien que par l’empire des utilisateurs, inventeurs par photographe, et pas mal de choses deviennent allégoriquement claires. Au demeurant, je ne regrette pas que ce soit précisément la production de Franco Sceichenbauer qui m’ait fourni l’occasion, sinon le prétexte, de les dire. R.-E. Martinez.”

*News Letter* dall'Europa e contribuire con degli articoli su argomenti concordati con la redazione, diretta da John Durniak. In ottobre Morris Gordon scrive a Martinez che Durniak vorrebbe visionare la pellicola del film con Cartier-Bresson e pensare a una trascrizione del testo da pubblicare su "Popular Photography".

Nel mese di novembre Martinez scrive al fotografo svedese Rune Hassner dell'agenzia TIO, illustrando il progetto di aprire un'agenzia che si occupi dei nuovi formati dell'immagine, non solo di fotografia dunque, ma anche di televisione e cortometraggi.

Scrive infatti: *"Somehow, it seems to me, the Agencies have failed to take a critical and realistic view of the evolution or the changes in the magazines, as well as the increasing use of "stills" in TV, not mention the lack of a coherent policy - if any - relatec to movie and TV shorts. But I believe that an appropriate course of action and approach towards the publishing and network companies couls change the existent situation".*<sup>6</sup>

Consapevole che la competizione in questo ambiente è spietata, si propone di iniziare dalla fotografia, poiché dice di disporre di soli due cortometraggi per la televisione, entrambi di argomento fotografico. Nelle intenzioni di Martinez il progetto non contemplerebbe solo la distribuzione di materiale esistente, ma vorrebbe includere la promozione dei fotografi e il finanziamento di progetti, sia editoriali che commerciali. Le sedi operative saranno Parigi, probabilmente in rue de la Comète, nello studio di Pierre Gassman, e Milano. Ha già preso accordi con degli agenti cui appoggiarsi in Inghilterra, Germania e Benelux. Si riserva di fornire maggiori informazioni sugli Stati Uniti dopo il viaggio nei primi mesi del 1965. Fornisce poi a Rune Hassner un elenco dei fotografi coinvolti nel progetto, in vista della possibilità della partecipazione del gruppo TIO:

"Inglesì, Don Mc Cullin, John Bullmer (editoriale), Terence Donovan (moda, commerciale);

Tedeschi, Horst Baumann (sport, industriale), Stefan Moses, Thomas Hoepker (editoriale);

Francesi, N. Tikhomiroff, Jean Marquis (editoriale), Guy Bourdin (commerciale), J. Stevens (etnologia, fotografia subacquea);

---

<sup>6</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Rune Hassner il 3 novembre 1964.



Italiani, Franco Sceichenbauer (moda, commerciale);

Americani, Gene Smith, Dan Budnik, Howard Sochurek (editoriale), Pete Turner, Doug Faulkner (colore), Arnold Newman;

Giapponese, Hiroshi Hamaya, Katsuo Ino (editoriale)

Turchi, Ara Guler.”

Per il suo carattere internazionale, pensa di chiamarla *Intervisual* o *Panvisual*. Nello stesso tempo sta riflettendo con Max Hérold, un dirigente di Kodak a Parigi, sulla possibilità di intraprendere un progetto di pubblicazione di fascicoli storici sulla fotografia, con un'impostazione sociologica che tenga conto dell'influenza della tecnica sull'evoluzione dell'estetica, il primo di questi dovrebbe essere uno studio della luce, seguito da una storia della fotografia a colori e da successivi capitoli organizzati cronologicamente.

Nel mese di novembre esce il libro *Images de Camera*, firmato da Brassai, nella forma di capitoli dedicati a diversi generi fotografici. Il testo sul ritratto che apre il volume è di Romeo Martinez: si tratta di un articolo che era già stato pubblicato su "Camera" qualche anno prima e che in questa occasione viene riproposto senza la firma.<sup>7</sup>

Come aveva scritto all'inizio dell'anno a Morris Gordon, l'impostazione di questo libro non rispetta l'approccio editoriale difeso da Martinez in questi anni. Esso infatti non presenta i fotografi e la loro opera, ma utilizza singolarmente le immagini degli autori, al solo scopo di illustrarne le sezioni. Brassai firma l'introduzione, seguono il ritratto, la maternità trattata da Rosemarie Flueler, il bambino da Max Albert Wiss, il lavoro da P.F. Althaus, attraverso la fotografia industriale; e ancora il reportage di guerra di Paolo Monti, il paesaggio, il mondo animale, la fotografia subacquea di Emilio Del Ponte, la natura morta firmata da Emmanuel Sougez, la rappresentazione della materia, il corpo e la fotografia di nudo, l'utilizzo della fotografia nella scienza, la foto astronomica, la fotografia astratta di Bergen. Sul numero di "Camera Europhot" di novembre, viene presentato il volume e vi si riproduce il testo intitolato *L'abstrait et l'abstraction en photographie* di Paul Bergen, *nom de plume* di Paolo Monti, che nel libro introduce una selezione di fotografie astratte. Si tratta di un

---

<sup>7</sup> In una lettera inviata a Martinez da Bibiane de Roujoux delle Editions Des Deux Coqs D'Or il 16 marzo 1964, chiede l'autorizzazione a pubblicare nel testo *Images de Camera*, di cui pubblica l'edizione francese, il testo di Martinez sul ritratto senza menzione d'autore.

testo interessante perché affronta una questione ancora aperta, lasciata in sospeso rispetto alla formulazione di un giudizio estetico. Egli propone di risolvere le contraddizioni che l'idea dell'astrazione in fotografia possono generare, operando una distinzione tra l'astratto estetico da quello dell'immagine funzionale, cioè di separare ciò che rappresenta un processo di espressione dal risultato di un'investigazione, come molta fotografia scientifica, ad esempio.

Viene dunque introdotto il termine di "fotografia creativa", per marcare questa differenza, che verrà ripreso anche negli anni successivi. Monti conclude dicendo che la fotografia non cesserà certo di sollevare dei problemi fino a quando gli ambiti di cui essa si occupa continueranno ad intersecarsi, in particolare allo stadio dell'utilizzazione.<sup>8</sup>

Nel mese di dicembre Martinez riceve da George Pierre la bozza con la sequenza definitiva delle scene e degli argomenti del documentario per la televisione dedicato ai *Narratori di immagini*, nel quale Martinez dovrà parlare di fotografia.<sup>9</sup> Il titolo è *Photographie 65* e si apre con il redattore capo di una rivista internazionale di fotografia, al lavoro nel proprio studio, mentre seleziona delle immagini che introdurranno i temi affrontati nel corso della ripresa: "la fotografia e la funzione, la fotografia e la creazione", quindi i generi del fotogiornalismo, della pubblicità, della moda e del ritratto e questi temi saranno sviluppati con delle riprese, delle immagini, gli esempi degli autori, seguendo un'architettura molto ampia e articolata. L'anno si conclude all'Aia, dove Martinez viene invitato a partecipare in qualità di membro della giuria al World Press Photo. La sua situazione lavorativa non si è ancora chiarita dopo gli stravolgimenti di quest'anno impegnativo. Si vedrà nel capitolo successivo quale sarà l'evoluzione dei rapporti con la casa editrice C.-J. Bucher, che continueranno, in forme diverse, fino alla fine degli anni Settanta.

---

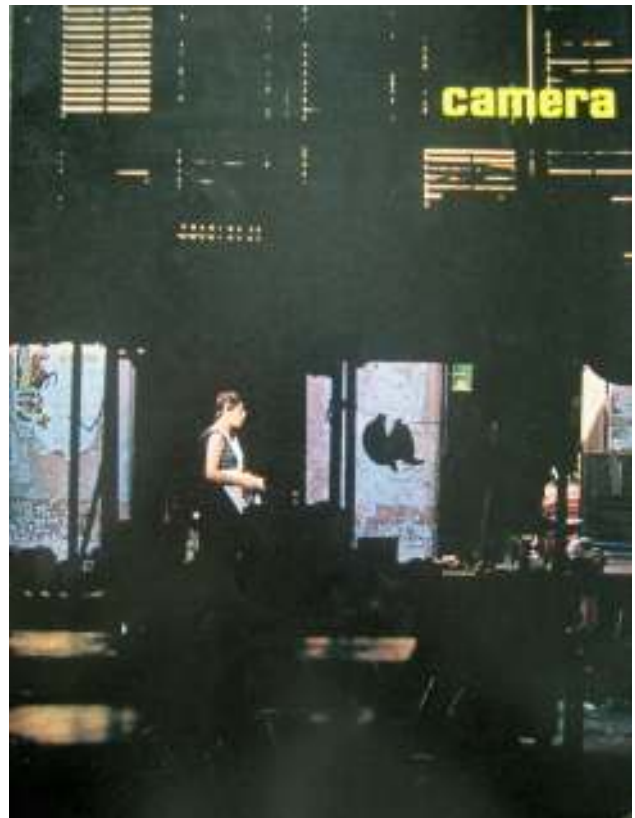
<sup>8</sup> Paul Bergen, *Abstrait et abstraction en photographie*, in *Images de Camera*, a cura di Brassai, Editions Des Deux Coqs d'Or, Paris, 1964, pagg. 215-217.

<sup>9</sup> Lettera contenente la sequenza del documentario inviata da George Pierre a Romeo Martinez il 12 dicembre 1964.

IMMAGINI



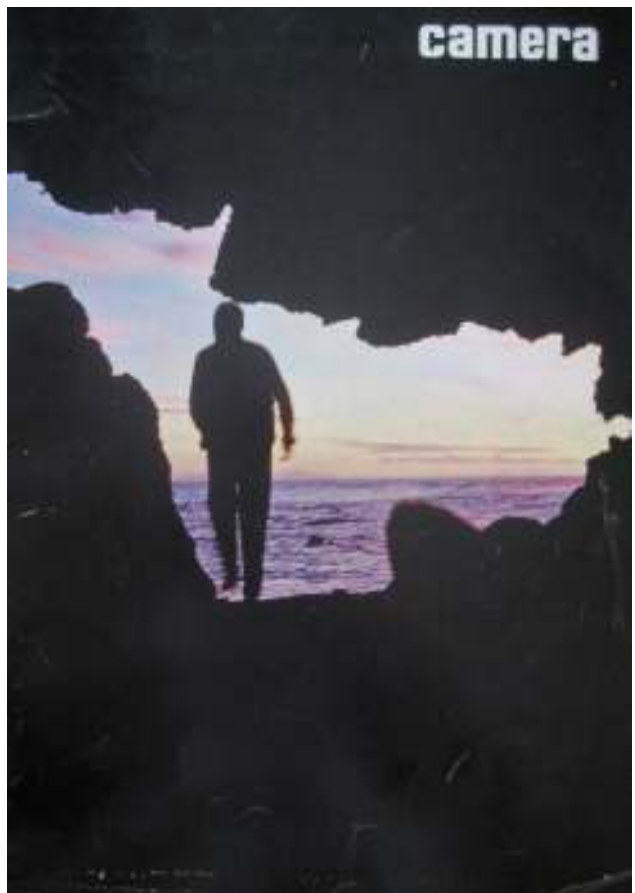
Camera, 43. Anno, n.1, gennaio 1964



Camera, 43. Anno, n.2, febbraio 1964



Camera, 43. Anno, n.3, marzo 1964



Camera, 43. Anno, n.4, aprile 1964



Camera, 43. Anno, n.5, maggio 1964



Camera, 43. Anno, n.6, giugno 1964

## CAMERA 1965-1975

Questa ricerca, avendo come oggetto la collaborazione di Romeo Martinez con la rivista "Camera", prenderà in considerazione, in questo decennio, essenzialmente le attività ad essa legate, utilizzando come riferimento indicativo la presenza del suo nome nell'indice della rivista. Gli incarichi dunque non riconducibili direttamente a questo contesto, verranno qui solamente menzionati.

La crescente insoddisfazione per la politica editoriale di Bucher ha portato Martinez a un progressivo raffreddamento nei rapporti con la casa editrice, che culmina nella decisione di lasciare la redazione di "Camera" a partire dal numero di giugno 1964.

Il 1965 inizia con la denominazione di "Camera Internationale", nel mese di marzo esce il primo articolo firmato da Allan Porter, il fotografo americano che nei mesi successivi otterrà l'incarico di dirigere la Redazione.

Nel gennaio 1965 Romeo Martinez scrive al turco Sakir Eczacibasi<sup>1</sup>: *"From next April on I'll operate as Time-Life Editorial Services agent in Italy, meanwhile I'll manage my own small, but highly selected, agency from Paris, and work as part-time Consultant for Camera and European Correspondent for Popular Photography. This is the heavy price I have to pay for my intellectual and economical freedom."*

Martinez dunque mantiene i contatti con "Camera", ma in veste di consulente esterno: egli pubblica degli articoli, partecipa all'ideazione di alcuni numeri e mette a disposizione l'estesa rete di contatti e le vaste conoscenze per il reperimento dei materiali iconografici degli autori.

Ai primi di gennaio Martinez invia una lettera al Comune di Venezia per conoscere le decisioni dell'Amministrazione in merito alla 5. Biennale Internazionale di Fotografia, ma una breve nota perviene in cui lo si informa che la manifestazione non risulta inclusa nei bilanci di spesa del 1965. Dalla precedente edizione era rimasta in sospeso l'esposizione sulle riviste straniere, in vista della quale Martinez intendeva sfruttare la trasferta di febbraio in Ungheria, Cecoslovacchia e Unione Sovietica per stringere nuovi contatti e prendere visione di materiali da utilizzare per la mostra.

---

<sup>1</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Sakir Eczacibasi il 26 gennaio 1965.

Con il mese di febbraio Martinez inaugura ufficialmente anche la collaborazione con "Popular Photography", la rivista americana diretta da John Durniak. In una lettera spedita da quest'ultimo agli inizi di questo mese, menziona alcuni soggetti per degli approfondimenti interessanti per la redazione: i governi europei e la fotografia, attraverso l'indagine delle strategie che le amministrazioni statali mettono in atto per sovvenzionare e aiutare i fotografi; i profili nazionali della fotografia europea, con i suoi protagonisti negli ambiti dell'edizione, della stampa, della critica e nella pratica fotografica; l'influenza americana nella produzione europea degli ultimi dieci anni, analizzando l'opera dei fotografi statunitensi e le pubblicazioni; il collezionismo della fotografia in Europa.<sup>2</sup>

Sull'intestazione di una lettera ricevuta di questo periodo, Martinez annota il titolo del libro di Marshall McLuhan, *Understanding Media*, uscito l'anno precedente per MacGraw-Hill a New York,<sup>3</sup> e la copia della sua biblioteca è la prima edizione inglese, che acquista negli Stati Uniti durante il viaggio di due mesi in aprile e maggio, al quale partecipa anche Paolo Monti. In questo periodo interviene a una conferenza organizzata dall'ASMP (American Society of Magazine Photographers<sup>4</sup>) in occasione dell'IPEX. Egli partecipa il 6 maggio al tavolo di discussione dedicato all'analisi dei cambiamenti avvenuti nei media, con una relazione intitolata *The Photograph in a Changing Society*.

Nel maggio 1965 su "Camera Internationale Europhot", una formula che aveva trovato Martinez stesso, e con la quale avrebbe voluto pubblicare dei quaderni monografici, recensisce, con il nome R.M. del Val, un'esposizione dedicata a *Undici fotografi professionisti contemporanei* presso la Hartford Gallery, allestita in occasione dell'IPEX, una fiera dell'industria fotografica che si tiene a New York in questo mese.<sup>5</sup> Espongono Dmitri Baltermants, Horst H. Baumann, John Bulmer, Robert Doisneau, Ernst Haas, Philippe

---

<sup>2</sup> Lettera inviata da Jhn Durniak a Romeo Martinez il 4 febbraio 1964.

<sup>3</sup> Lettera inviata dal segretario della Fondazione World Press Photo van Meerendonk a Romeo Martinez il 22 marzo 1965.

<sup>4</sup> In un secondo tempo la dicitura verrà modificata in American Society of Media Photographers.

<sup>5</sup> Romeo Martinez del Val, *Onze photographes professionnels contemporains*, in "Camera", 44. Anno, n. 5, maggio 1965, pag. 7. "Précédant d'une semaine l'ouverture de l'IPEX, qui n'est autre que l'homologue américain de la Biennale internationale photo-ciné-optique, la Galerie d'art moderne de New York inaugure sa première exposition de photographie. Une de plus, diront les esprits chagrins qui oublient la nécessité de telles initiatives, ou négligent le côté positif de toute manifestation lorsqu'elle est bien conçue, bien ordonnée, bien présentée. Au demeurant, ce n'est pas au principe des expositions qu'il faut s'attaquer mais aux carences et au dénuement qualitatif de celle-ci. Que certains organismes en arrivent à surenchérir dans le culte de la "nouveau" et, sous le couvert de la modernité, nous proposent une production "créative" dont le moins que l'on puisse lui reprocher est l'absence de toute imagination et de talent, cela est parfaitement admissible. Mais le remède à cet état des choses n'est ni dans l'anathème et encore moins dans le désaveu à l'égard des expositions. Cela reviendrait à prendre le contre-pied dans l'action qui s'impose. Heureusement, on peut compter sur un bon nombre de musées et d'institutions pour lesquels la photographie est toujours ce mode d'expression irrécusablement liée à l'intelligence, la sensibilité, le goût et la maîtrise du moyen de son auteur. L'honneur des cimaises est encore de nos jours une marque de distinction. En ce sens, on ne saurait contester ce mérite aux onze photographes invités à participer à cette manifestation initiale du plus récent musée américain." R.-M- Del Val.

Halsmann, Paul Huf, Ihei Kimura, Pal-Nils Nilsson/TIO, Irving Penn e l'italiano Franco Scheichenbauer.

Nella breve introduzione egli fa riferimento a un fenomeno di saturazione legato all'incredibile proliferare delle occasioni espositive negli ultimi anni. L'esposizione è dunque entrata a far parte del percorso di legittimazione e affermazione del lavoro dei fotografi, che culmina con l'inclusione delle stampe fotografiche nel mercato dell'arte. Tuttavia, se pur non ha dubbi sul dispositivo che rappresentano le mostre in tal senso, mette in evidenza il problema della qualità, rimproverando alla critica un "culto della novità", che prevale su ogni altro criterio estetico. Il ruolo fondamentale delle esposizioni per Martinez è di marcare una "distinzione", e, in questo proliferare di immagini, di definire ciò che ha valore ed è dunque degno di essere conservato.

Accanto a questo articolo compare una pubblicità del volume *Images de Camera*, nella quale la Redazione traccia un profilo della rivista e ne mette in valore il ruolo svolto nei quattro decenni di attività:

*"Depuis plus de quarante années, CAMERA se classe parmi les quelques revues de photographie qui occupent une place prépondérante dans le monde. Un grand nombre de jeunes photographes doivent à CAMERA la première publication de leurs travaux; dans bien des cas, ce fut en même temps le début d'une carrière artistique et professionnelle; plusieurs générations de photographes ont subi l'influence stimulante de CAMERA et des styles et des tendances reflétés. Il est donc bien naturel qu'après quarante années d'existence, CAMERA ait désiré publier une rétrospective des oeuvres marquantes réalisées dans les domaines les plus divers, résumer un peu quatre décennies de la photographie, à l'évolution de laquelle elle n'est pas sans avoir contribué. Cet ouvrage groupe des auteurs connus et des professionnels riches d'expérience qui, dans des articles et essais très détaillés, étudient des problèmes de technique photographique, rappellent ce qui a déjà été réalisé et évoquent les domaines actuellement explorés et les possibilités futures. Les illustrations donnent d'autre part un véritable aperçu des meilleures oeuvres créées par les photographes les plus connus."*

Come ha spiegato in una lettera a Morris Gordon<sup>6</sup>, Martinez non condivideva affatto la scelta di pubblicare *Images de Camera*, che, secondo il progetto di Alice Bucher, doveva compensare la casa editrice dei costi sempre più alti della rivista. Questa pubblicazione

---

<sup>6</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Morris Gordon il 29 gennaio 1964.



infatti sconfessa in un certo senso la politica che "Camera" ha sempre cercato di portare avanti, la considerazione dei fotografi come Autori. Nella suddivisione per temi del volume, la pubblicazione di immagini singole non permette una vera comprensione dell'opera dei fotografi e rischia di ridurre le immagini a mere illustrazioni di un concetto esterno ad esse. Nel numero di giugno 1965, Romeo Martinez del Val firma per "Camera" un articolo dedicato, per la prima volta, a un fotografo spagnolo, intitolato *Image d'un pays. Une série de photos par Angel Muñoz de Pablos*.<sup>7</sup>

Martinez prende contatti negli Stati Uniti per sviluppare il progetto dell'agenzia, e in questa prima fase si appoggia su Tom Salling di Meridian Photographics a New York. I rapporti con Magnum sono sempre piuttosto stretti, e a più riprese Cornell Capa e Bill Ryan parlano con Martinez di pubblicare dei portfolio dedicati ai membri dell'agenzia.

Il 19 agosto l'Ufficio Comunale del Turismo di Venezia invia la conferma che dal 15 ottobre al 15 novembre si terrà a Venezia la V Biennale Internazionale di Fotografia. Il tempo a disposizione è molto ristretto, egli deve dunque introdurre delle variazioni alla

---

<sup>7</sup> Romeo Martinez del Val, *Image d'un pays. Une série de photos par Angel Muñoz de Pablos*, in "Camera", 44. Anno, n.6, giugno 1965, pag. 5. "Il est de fait que la photographie espagnole commence à peine à manifester sa présence dans le concert de la production internationale. Certes les raisons de ce retard peuvent s'attribuer à de nombreux facteurs dont le narcissisme culturel, l'isolement intellectuel de l'Espagne n'ont pas été les moindres. Mais pour rester dans le domaine qui nous intéresse, le déclin, ou mieux la période de stagnation remonte paradoxalement aux années mêmes où la doctrine qui octroyait à la seule photographie "d'art" la dignité d'accéder sur le plan de la culture était fortement mise en question. La réaction conservatrice à l'égard des courants de pensée de notre époque, le provincialisme hédoniste et salonnier des amateurs "éclairés", l'influence négative d'un milieu professionnel dépassé, la coupure avec l'étranger expliquent l'état de sous-développement dans lequel la photographie espagnole a vécu jusqu'à nos jours. Il est pourtant évident qu'un regain de vitalité indéniable anime les arts plastiques, la littérature, la musique et le cinéma d'outre-Pyrénées. Ce qui prouve qu'une nouvelle prise de conscience de notre temps s'affirme malgré les entraves de l'idéologie sociale et les conflits avec le pouvoir. Et il est heureux que ce phénomène de régénération ait eu une répercussion considérable sur la photographie. Aussi, ne faut-il pas s'étonner si toute une génération de jeunes a émergé, pour qui le moyen d'expression photographique prend un sens et un but méconnu par les milieux traditionnels insensibles à l'évolution en cours. Angel Muñoz de Pablos est un de ceux-là.

A première vue, rien ne le destinait aux activités photographiques. Né à Madrid en 1931, il quitte sa Castille natale en 1955, après avoir achevé ses études dans un collège militaire. C'est l'aventure de l'émigré déclassé, la vie du travailleur sans qualification en Allemagne; tour à tour mineur, ouvrier aricole, déchargeur de poisson ou enseignant d'espagnol. Faire de la photographie est encore trop cher pour lui, mais il peut compulsier à loisir revues et publications diverses dans lesquelles il trouve de quoi sourire sa curiosité et son désir de connaissances du moyen. Dès que ses maigres économies lui permettent d'acheter un appareil, il suit les cours de formation de base d'Agfa à Hambourg. Ce qui est une manière intelligente de réagir au sentiment d'aversion que les Espagnols éprouvent généralement à l'endroit de la mécanique, surtout lorsqu'elle exige de la précision. L'avenir de Muñoz de Pablos semble se tracer lorsqu'il décide de s'inscrire à l'École technique supérieure de photographie de Cologne d'où il sort avec un diplôme de technicien en 1961. Mais toute formation étroitement professionnelle comporte son revers, dans le cas de notre photographe, comme pour d'autres, l'enseignement spécialisé paraît avoir freiné les aptitudes d'instantanéité au profit des facultés d'organisation, à l'inclination au travail léché, autrement dit au souci par trop saillant des valeurs formelles. Encore que c'est peut-être là une étape inévitable vers la maîtrise du moyen. Au demeurant tout savoir-faire en photographie libère l'homme plus qu'il ne l'asservit. Dans cette perspective, la production de Muñoz de Pablos peut s'apprécier en connaissance de cause. Mais c'est à travers le "prisme" espagnol qu'il faudrait regarder ces photographies en les liant à l'imagerie mentale latente d'un Castillan qui redécouvre, si l'on peut dire, sa terre et son peuple avec des yeux neufs. La nature cristalline, la lumière coupante du paysage ibérique, la voici saisie dans les solitudes de la Castille où un simple arbre prend les dimensions d'un géant quichottesque, tandis qu'un troupeau de moutons préfigure l'armée que l'ingénieur Hidalgo de la Manche va assaillir. Le paysan, fier et injuste victime d'un ordre datant du Moyen Age, le voilà dans toute la sécheresse et la pauvreté "d'homme-humanité" mâchant le pain amer des soumissions. Que ces thèmes n'aient aucune originalité en soi ni dans la manière de les traiter, cela se peut bien. Cependant ces images ont un pouvoir d'évocation et possèdent l'accent d'une maturité photographique qui pointe. Car il n'est pas donné à tout le monde de refuser les schémas habituels et le pittoresque facile. Ceci dit, on voudrait souhaiter que Angel Muñoz de Pablos ne succombe pas trop à la tentation de "l'illustration". Non pas qu'il risque d'y trouver quelque mécompte, mais parce qu'on regretterait d'y perdre, peut-être, un de ces futurs photo-journalistes dont l'Espagne a si besoin." R.M. del Val

programmazione: Richard Avedon, cui Martinez vorrebbe dedicare una personale, è già impegnato con un altro museo negli Stati Uniti.

La Quinta Biennale ha dunque una preparazione travagliata: Martinez organizza una mostra in collaborazione con la commissione francese dell'Unesco, *La fotografia e la diffusione della cultura. Medio Evo Vivo*, costituita da 300 fotografia a colori e un'esposizione dedicata agli aspetti della fotografia italiana nel campo dell'illustrazione e della pubblicità, con il supporto dell'Associazione Fotografi Italiani Professionisti intitolata *Applicazioni e funzionalità della fotografia*; nel 1965 la medaglia d'oro della Biennale Internazionale di Fotografia non viene consegnata.

Le rassegne veneziane hanno sempre riscosso, fin dagli esordi, un grande successo presso il pubblico e hanno rappresentato un'occasione di incontro dei nomi più importanti della fotografia mondiale: nel 1967, a lavori già iniziati, l'amministrazione comunale comunica a Martinez che le esposizioni non avrebbero avuto un seguito.

Dal mese di dicembre 1965 vengono introdotte delle modifiche all'impostazione grafica di "Camera" e Allan Porter è indicato nell'indice come Redattore capo ad interim, con base a New York e Lucerna.

In questo periodo la casa editrice C.-J. Bucher propone a Martinez di riprendere la collaborazione; egli ha, nel frattempo, accettato l'incarico di consulente per il dipartimento iconografico e audio-visivo della Biblioteca Pubblica di Informazione del Centro Pompidou a Parigi.<sup>8</sup>

Da gennaio 1966 si legge: Allan Porter Redacteur; membres de la redaction: Allan Porter New York / Lucerne e R.E. Martinez, Paris.

In questo numero un editoriale riepiloga per i lettori la storia di "Camera"<sup>9</sup>:

*"A nos lecteurs"*

*"avec ce numéro, "Camera" entame sa 45e année d'existence et cette circonstance nous amène à procéder, comme il est de tradition, à un bref bilan d'activités. Née en 1920 – année de grande fermentation artistique et de progrès technique pour le mode d'expression photographique dont le développement avait été entravé pas la première guerre mondiale – "Camera" était à l'origine comme la plupart de ses homologues une revue d'amateurs. Toutefois, sa tenue et sa présentation la distinguait déjà de ceux-ci.*

---

<sup>8</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez ad Axel Schenk delle Edizioni C.-J. Bucher il 30 gennaio 1966.

<sup>9</sup> Editoriale, in "Camera", 45. Anno, n.1, gennaio 1966, pag.3.

*C'est la raison pour laquelle son action et son influence s'étendit à tous les pays d'Europe centrale.*

*La seconde guerre mondiale freina certes son fonctionnement, mais encore que limitée à la Suisse, la revue continua de paraître. Cette opiniâtreté de survie malgré toutes les difficultés prend le sens d'un acte de foi qui dépasse le seul terrain de la photographie. Quoi qu'il en soit, la ligne de conduite et l'esprit de continuité suivis par "Camera" ont fait que dès 1945 elle était à même de battre le rappel de de toutes les forces disponibles en dotant l'Europe de la première revue de photographie véritablement internationale. Carrefour de toutes les tendances, point de convergence des divers mouvements photographiques, forum d'idées et d'opinions, "Camera" se flatte d'avoir rempli sa fonction et de la poursuivre sans interdictions ni exclusives d'ordre éthique ou esthétiques. Par ailleurs, le champ de la photographie s'étendant sans cesse, la croissance de son utilisation dans le domaine de l'information, de la science, de la culture, de l'industrie et du commerce, pose de nombreux problèmes qu'on s'efforce de circonscrire autant que faire se peut au sein d'une revue mensuelle. Cependant, nos options de base demeurent: priorité au visuel, primauté à la qualité et à la variété des procédés d'impression, ainsi qu'à une réalisation graphique sans redondance. Cela dit, il nous reste à faire part à nos lecteurs que nos objectifs seront plus difficilement atteints sans leur collaboration active et en plus leur assurer à cet égard que toute critique, toute suggestion, sera la bienvenue et à cette requête, leur joindre nos meilleurs vœux."*

I criteri che la Redazione evidenzia in questa nota, come costituenti l'identità stessa di "Camera", sono il risultato della direzione di Romeo Martinez, come si è cercato di mostrare nei capitoli precedenti.

In una lettera del 4 gennaio indirizzata a Rune Hassner, Martinez lo informa della propria situazione professionale, dei viaggi in Germania, Olanda, Inghilterra, Svizzera e Italia, per definire la rete dei contatti su cui appoggiare il lavoro dell'agenzia. Egli scrive che è stato indispensabile per capire i cambiamenti intervenuti in queste diverse realtà: nel suo progetto, degli agenti lo avrebbero rappresentato negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Germania, mentre si sarebbe occupato personalmente della Francia, della Svizzera e dell'Italia.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Rune Hassner il 4 gennaio 1966.

In primavera partecipa a una serie di conferenze che si tengono a Melbourne, in Australia, in occasione della Pacific Photographic Fair, cui contribuisce con due soggetti: *The notion of avant-garde in photography e Perspectives on the role of photographic, cinematographic and televised image in contemporary civilization.*

Proseguono i programmi di Martinez per la Biennale del 1967, non gli è stato infatti ancora comunicato che la manifestazione non avrà luogo: egli scambia delle lettere con un gruppo di fotografi californiani<sup>11</sup>, e prende contatti per la circuitazione della mostra di Gjon Mili, ipotizzando delle sedi milanesi, torinesi e nel resto d'Europa.<sup>12</sup>

Nel mese di giugno 1966, Martinez firma un articolo di carattere storico sull'arte e la fotografia turca, del quale discute da tempo con gli amici Sakir Eczacibasi e Ara Güler.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a William La Rue, Castro Valley, California, il 28 aprile 1966.

<sup>12</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Gjon Mili il 24 giugno 1966.

<sup>13</sup> Romeo Martinez, *De l'Art et de la Photographie en Turquie*, in "Camera", 45. Anno, n.6, giugno 1966, pag.12.

"On ne saurait parler valablement de la photographie d'un pays donné surtout lorsque celui-ci appartient à l'aire islamique sans se référer à ses traditions culturelles et artistiques, voire sans se placer sur le terrain du social et de l'économique. Cela est d'autant plus évident dans le cas de la Turquie qui est encore une contrée méconnue de la culture occidentale. Considéré comme l'une des branches de l'art arabo-persan ou comme un dérivé de l'art byzantin adapté aux exigences de la religion musulmane, l'art turc a longtemps souffert de nos méconnaissances et de nos préventions en la matière. Qu'il soit un des aspects de l'art de l'Islam, cela va de soi. Mais le rattacher à Byzance est une erreur que l'on reconnaît à présent. Au demeurant, l'art turc est si caractéristique dans sa période seldjoukide (XI-XIII siècle) et dans la période ottomane (XIV-XVII siècle) que personne ne s'y trompe plus. Maintenu dans le cadre strict de la pensée islamique jusqu'à la fin du XVIII siècle, l'art visuel a subi en Turquie les effets de l'interdiction religieuse relative à la représentation humaine par l'image. De ce fait, le dessin et la peinture sont ignorés, la sculpture privée de la ronde-bosse et du haut-relief est reléguée à la fonction de complément décoratif de l'architecture. Ainsi, le seul art majeur, au sens propre du terme, est l'architecture. Il est à noter, à ce propos, que les Seldjoukides furent les premiers à instaurer un art de tendance nationale à l'intérieur de l'Islam. Leurs édifices construits à des fins religieuses, spirituelles, intellectuelles: mosquées, médressés, tombeaux, écoles coraniques, ou bien les hopitaux, caravansérails et autres fontaines, montrent combien les artistes des plateaux d'Anatolie avaient su créer un style adapté à la nature des lieux et aux propriétés des matériaux. Au reste, les villes de Konya, Sivas et Nigde en fournissent une preuve vivante et tangible. Sur le plan de l'art ornemental – élément capital de l'esthétique musulmane – les Seldjoukides ont tiré un remarquable parti de la pierre qu'ils gravaient de motifs floraux, d'inscriptions, d'arabesques, et surtout de la faïence, qu'ils décoraient et coloraient de dessins géométriques. Ce qui préfigure déjà la perfection des formes et des couleurs qui feront la renommée de la céramique d'Isnik (Nicée), Kutahya et Istanbul. Avec la poussée de l'Empire ottoman vers l'ouest, le domaine artistique s'étend et progresse. L'architecture évolue, la coupole apparaît (mosquée verte d'Iznik et de Brousse), précédant d'un siècle la prise de Constantinople. La céramique, l'ébénisterie, l'orfèvrerie et le travail du tapis prennent de leur côté un nouvel essor. En réalité l'âge d'or ottoman a commencé en Anatolie encore que son épanouissement, auquel les noms de Soliman le Magnifique et l'architecte Sinan sont indissolublement liés, puisse s'attribuer en partie aux conséquences de la conquête de Constantinople et la marche successive à l'intérieur du continent européen. Entre-temps, l'art de la miniature émergeait sous l'influence de l'école persane de Tabriz, mouvement qui, en transférant la loi coranique se rapportant à l'image humaine, installait un précédent embarrassant. Il est évident que les artistes turcs exploitèrent cette situation au mieux, pour peu que l'on veuille se référer aux oeuvres de l'époque et notamment à celles d'un Naksi ou d'un L (XVI siècle). Dans le camp de la tradition, la calligraphie – cette sorte d'équivalent de l'art pictural en Occident – atteignait à son tour son cycle le plus fécond. De nombreux genres d'écritures sont rénovés, de nouveaux styles sont créés, dans le fameux Divani, que les sultans adoptent pour leur firmans, décrets et autres messages impériaux. Toutefois, les autres arts visuels n'avaient pas droit de cité. Et lorsque cela advint, quelque deux siècles plus tard, ce fut dans les conditions les plus défavorables, car la décadence était déjà survenue. Au cours du XIXe siècle, l'occidentalisation s'étend et touche plusieurs domaines, notamment celui de l'enseignement. De ce fait, l'esthétique européenne trouve un terrain propice auprès d'une intelligentsia de plus en plus frondeuse à l'égard du dogmatisme religieux. Les artistes turcs se familiarisent avec la peinture, le dessin et la sculpture européens. Le tournant est décisif et irréversible. Or, l'introduction de la photographie est de peu postérieure, mais celle-ci ne semble pas avoir suscité de vocations à l'intérieur des nouveaux cercles artistiques. Par ailleurs, la photographie devait se trouver implicitement proscrite en raison de l'interdit coranique. Pourtant, elle fleurissait, même si elle se limitait à meubler la conversation dans les salons mondains de Constantinople. Car les amateurs de l'époque se recrutaient principalement parmi le personnel diplomatique européen et la bourgeoisie minoritaire (Grecs, Arméniens, etc.). C'est ce qui explique la part et le rôle des étrangers et des non-musulmans dans la photographie turque pendant plus d'un demi-siècle. L'exemple du sultan Abdul Aziz, calife de l'Islam et commandeur des croyants, se faisant portraiturer par les frères Abdullah ne changea guère cette situation. En revanche, la photographie gagnait une bataille décisive dans la voie de sa pénétration dans les pays islamiques. Parmi les très rares références à la photographie turque, un passage extrait du livre de Nadar, "Quand j'étais photographe", paru en 1900, mérite d'être transcrit. Associant le nom d'Abdullah de Constantinople à ceux de Luckard de Vienne, de Séverin de La Haye, des frères Saroni, etc., Nadar écrit: "Il n'est pas de photographe d'une certaine maturité qui n'ait eu en main quelques épreuves de ces classiques et n'en ait admiré l'accomplissement parfait, dû à la conscience de l'exécution non moins que l'originalité des poses et l'audace des effets." Mais, depuis ces temps reculés, la

Come esplicita nuovamente nell'esordio, "non si può parlare in maniera valida della fotografia in un dato paese, soprattutto se questo appartiene all'area islamica, senza riferirsi alle sue tradizioni culturali e artistiche, senza situarlo su un terreno sociale ed economico." La visione di Martinez è molto ampia, frutto di una vasta cultura, che permette di stabilire delle relazioni tra ambiti e discipline molto diverse. E' opportuno sottolineare inoltre che la sua biblioteca privata riservava un ampio spazio alla letteratura storica.

Continuano gli scambi epistolari con i rappresentanti delle più importanti istituzioni americane che si occupano di fotografia: John Szarkowski chiede il suo parere sull'idea della mostra *One Invisible*, che si inaugurerà al MoMA nella primavera successiva, lo interpella su un progetto editoriale dedicato a Harry Callahan, e si dice entusiasta della possibilità di collaborare per delle pubblicazioni con Martinez.<sup>14</sup>

In novembre Martinez pubblica su "Camera" un articolo dedicato a Jean Pierre Sudre.<sup>15</sup>

Partendo dall'esperienza del fotografo francese e dall'evoluzione estetica che si produce nel suo lavoro, sempre più orientato verso una dimensione di unicità della stampa fotografica, Martinez trae delle conclusioni di natura più generale su un destino possibile della fotografia, ancora poco frequente in questi anni. Se infatti la carriera professionale di Sudre è orientata all'edizione, attraverso la fotografia di illustrazione, nella produzione più

---

photographie a subi en Turquie une longue période de léthargie. Une obscurité à peu près totale subsiste quant à la production des années vingt jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. A part le portrait de studio, le plus académique qui soit, un grand vide. Puis, soudainement, l'apparition d'une nouvelle génération. C'est la production de celle-ci que l'on met en relief dans le présent numéro. A ce propos, si le choix de la rédaction s'est porté délibérément sur des aspects évoquant un certain parfum du terroir, c'est qu'il nous a semblé que nos amis turcs trouvent dans leur terre les meilleures sources d'inspiration. Et, de cet ensemble, il se dégage, croyons-nous, une authenticité qui laisse bien augurer de leur futur photographique."

<sup>14</sup> Lettere inviate da John Szarkowski a Romeo Martinez il 29 agosto e il 17 ottobre 1966.

<sup>15</sup> Romeo Martinez, *Jean Pierre Sudre*, in "Camera", 45. Anno, n.11, novembre 1966, pag. 46. "Jean-Pierre Sudre est né à Paris en 1921. Au terme de ses études secondaires, il suit les cours de l'École nationale de cinématographie de Paris, puis est admis à l'Institut des hautes études cinématographiques où il termine son stage en 1944. Si le passage d'un homme de cinéma à la profession de photographe est plutôt rare, la chose devient plus curieuse lorsque cette décision prend une orientation assez peu conforme à la formation de départ. C'est pourtant le chemin que Sudre a suivi. En effet, au lieu d'envisager un carrière de studio ou des activités dans le reportage, c'est en illustrateur qu'il entre dans le métier. En très peu de temps, la qualité de sa production lui ouvre un débouché dans le domaine de l'édition et des revues d'art, ce qui lui permettra de faire la part entre ses occupations strictement professionnelles et la poursuite de ses propres recherches. A ce propos, il convient de remarquer que Sudre est un ferme adepte du grand format et un passionné du laboratoire. Mais si rien n'a changé à cet égard depuis vingt ans, on constate, néanmoins, une nette évolution esthétique; s'agissant ici, bien entendu, de ses expérimentations. Ainsi, à une première période "figurative" au cours de laquelle le monde végétal et la nature morte en sont les sujets dominants sinon exclusifs, succède un cycle d'"abstractions" où Sudre aborde une autre réalité: les aspects invisibles de la matière. Dévoiler par le moyen photographique un monde de formes qui se dissimule dans la matière peut sembler un jeu dans lequel la magie du hasard aurait le pas sur l'action consciente et la maîtrise opératoire de l'homme. Cependant, cela est loin de la vérité, car sans méconnaître la part des facteurs imprévus, on ne saurait attribuer aux effets de ceux-ci plus de portée qu'ils n'en ont quant à la conception et à la réalisation de l'image. Pour se référer à celles de Sudre, il est bien évident qu'elles sont le résultat d'un choix esthétique et technique dont les normes de composition et de qualité plastique sont plus contraignantes que dans d'autres genres de photographies. A la différence de ses travaux professionnels qui, eux, sont destinés à être imprimés, les épreuves de la série que nous publions ont été tirées à un très petit nombre d'exemplaires et ont été réunies dans un album qui s'est vite épuisé. Mais Sudre est surtout partisan de l'épreuve unique et croit à l'existence d'un public averti, susceptible d'acheter une image photographique pour son unicité. Il faut dire que le fait d'avoir été vendu dans les galeries d'art et d'exposer en permanence à la Galerie Veranneman de Bruxelles autorise cette confiance. L'art photographique aurait-il une nouvelle chance?" R.E.Ma.

personale egli tende a rivolgersi a un pubblico sensibile alla fotografia per la sua unicità, che trova spazio nei contesti delle gallerie d'arte. In una fase di grandi rivoluzioni nel mondo dell'immagine, Martinez si chiede dunque se queste non possano rappresentare una nuova possibilità per la fotografia, come in effetti accadrà alcuni anni più tardi, con la progressiva assimilazione di questa agli ambienti dell'arte contemporanea.

Nel mese di dicembre di quest'anno, Martinez firma un articolo su un autore che ama molto, sul quale pubblicherà dei testi e curerà due esposizioni: Eugène Atget.<sup>16</sup> Il suo

---

<sup>16</sup> Romeo Martinez, *Actualité d'Eugène Atget*, in "Camera", 45. Anno, n.12, dicembre 1966, pag. 56. "Vous êtes né cinquante ans trop tôt, monsieur Atget, car en vérité, vous représentiez un type de photographe comme il nous en manque tant aujourd'hui. D'abord, en honnête homme et modeste travailleur, vous ne faisiez pas de votre indépendance une étiquette commerciale, mais bel et bien un fondement de votre vie. Vous qui aimiez le qualificatif de "fournisseur de documents pour artistes" mais qui en fait avez donné plus à voir que n'importe quel "fluiste" ou "nettiste" de l'époque, vous auriez vécu de nos jours difficilement, certes, tirant sans cesse des traits sur l'avenir, mais un peu moins le diable par la queue. Vous n'auriez pas attendu après cette éclatante mais poignante revanche posthume qu'est la vôtre.

"Pardonnez-moi si je blesse votre modestie. J'aurais voulu taire votre vie puisque vous l'avez toujours cachée. Cependant, il faut l'évoquer en dépit du mystère qui l'entoure. Car s'il est certain que l'homme et la photographie ne sont par ailleurs que dans votre oeuvre, il est vrai aussi que pour l'accueillir, l'apprécier, la comprendre, il n'est pas inutile de savoir pourquoi et comment elle s'est faite et développée au cours du temps. C'est la toute l'utilité et la justification de la recherche biographique quand elle est au service de la connaissance de l'histoire de la photographie dont vous êtes un des grands protagonistes, monsieur Atget. "Vous êtes le fils d'un couple d'artisans de la banlieue parisienne et le hasard vous fit naître à Libourne, le 12 février 1857. On ignore tout de votre enfance, de votre éducation, de vos penchants et de vos goûts. On sait que vous avez perdu vos parents à l'âge de sept ou huit ans, mais rien n'est moins sûr, et qu'un oncle, fonctionnaire des Chemins de fer PO, vous accueillit auprès de lui à Bordeaux. C'est d'ailleurs dans cette ville que vous auriez fait vos études primaires et quelques classes secondaires avant que vous n'embarquiez sur un navire des lignes d'Afrique. La date (1872-1873) est toujours incertaine. On a voulu voir en vous un matelot, alors que vous faisiez partie du personnel navigant. Il reste que vous avez navigué jusqu'à votre service militaire, à moins que vous n'en ayez été dispensé. De toute manière, personne n'est à même de reconstituer votre vie entre 1873 et 1884, date à laquelle on vous retrouve acteur de théâtre dans une des troupes qui parcouraient la province. Vous vous sentez à votre aise malgré ou, peut-être bien, à cause de cette existence itinérante. Le fait de ne remplir que des rôles d'utilité vous pèse sans doute, mais les pièces d'Auger, de Labiche, de Pailleron et de Sardou vous fournissent un terrain d'évasion, un moyen d'échapper à votre condition et une familiarité avec les choses de la littérature. Cas votre passion d'apprendre n'a d'égale que votre taciturnité. Au reste, on vous imagine mal déclamant sur scène alors que vos activités successives tendraient à nous faire admettre que vous étiez attiré pas le côté "Montreur" du théâtre: son aspect visuel. On peut se tromper, mais il y a là une explication plausible de votre insuccès d'acteur. Quoi qu'il en soit, si l'art dramatique vous refusa les réussites, du moins il vous aura payé de retour en vous gratifiant de la seule bonne fortune que vous ayez jamais eue: la rencontre de celle qui est devenue l'admirable compagne de votre vie.

"Vers 1896, vous abandonnez les feux de la rampe et, du même coup, vous cessez d'errer. Pour la première fois depuis votre adolescence, vous avez un foyer, un domicile, dont on ignore encore l'adresse. En revanche, on connaît vos occupations: vous peignez et dessinez. Personne ne sait ni ne saura où et quand vous auriez appris cet art. Toutefois, deux personnes se rappellent très bien de vos toiles et dessins. Bérénice Abbott n'a retenu que leur thème: les arbres. Ce qui explique votre prédilection à les photographier. André Michard, parle aussi de touffes d'arbres, mais également de paysage d'une très grande minutie d'observation encore que nullement de conception ni de facture semblables à celles des primitifs populaires auxquels votre future oeuvre photographique vous apparentera. Vous êtes difficile à saisir, monsieur Atget, tellement vos mobiles et vos actes sont couverts de silence.

"Vous vous installez à Montparnasse, 17 bis, rue Campagne-Première, en 1899. Vous entriez dans votre quarante-deuxième année et vous aviez renoncé depuis peu à la peinture. L'idée de devenir photographe faisait déjà son chemin. Un chemin qui passe peut-être par la rue Croix-des-Petits-Champs, où vous alliez voir M. Faure, un de vos anciens camarades de théâtre devenu vendeur d'articles de peinture et de photographie. N'est-ce pas à lui que vous vous adressez lorsqu'il s'agit de vous équiper au prix le plus modique? Et n'est-ce pas encore lui qui ouvre la voie à la vente de vos photographies aux établissements cinématographiques Pathé et aux décorateurs Ansette et Huard? Bérénice Abbott, dont les sources biographiques vous concernant sont dignes de foi, se demande si Victorien Sardou ne fut pas pour quelque chose dans votre décision d'embrasser la profession de photographe. Cela est très vraisemblable, encore que le vrai mérite de l'auteur de "Madame Sans-Gêne" soit à nos yeux d'avoir su vous faire partager son amour de Paris. Ce Paris que la bêtise d'une époque, l'aveuglement et la cupidité des hommes avaient déjà commencé à détruire.

"La précarité de votre situation matérielle ne vous permet qu'un équipement plutôt rudimentaire: une simple chambre 18x24 à soufflet, une trousse d'objectifs rectilinéaires, un trépied en bois et quelques porte-plaques. Cependant, ce lourd et encombrant attirail ne semble pas vous gêner et vous vous en servez votre vie durant. Bon pied, bon oeil, vous commencez par aborder les motifs susceptibles d'intéresser les peintres: parcs, bois, jardins, ornements architecturaux, maisons, intérieurs. Et en très peu de temps, votre répertoire s'étend et se diversifie au-delà des besoins présumés de cette clientèle. Celle-ci se nomme Derain, Vlaminck, Utrillo, Dunoyer de Segonzac, auxquels il sied de joindre votre concitoyen bordelais, Dominique Peyronnet, ainsi que Loutreuil. Vous croyiez leur vendre de la documentation, et ils achetaient vos images pour leur beauté et leur étrange poésie. Mais de cela, vous n'en serez jamais convaincu, tant vous doutiez de vous-même. Vous évitiez le monde de la photographie, et on le comprend. Qu'y auriez-vous cherché? Les esthètes de la gomme, des encres grasses et de la repente n'auraient pu vous révéler que ce que vous ne vouliez ou ne pouviez faire. Suppléer la peinture ou la gravure n'était guère votre souci. Pourquoi auriez-vous singé leurs procédés? On a souvent évoqué la pauvreté de votre technique. Pourtant, les

scritto è molto intenso, si avverte una vicinanza spirituale ad Atget, una sorta di comprensione sotterranea per la natura schiva, per la sua vita molto difficile.

Questo scritto costituisce una nuova occasione per ribadire la necessità della conoscenza storica, per poter accedere alla comprensione estetica degli autori. La ricerca biografica viene legittimata da Martinez solo in funzione di questo, degli elementi che essa può portare alla valorizzazione dell'opera degli autori.

In questo mese di dicembre Cornell Capa informa Martinez della fondazione del *Robert Capa, Werner Bischof and David Seymour Photographic Memorial Fund*, al quale egli viene invitato a fare parte fin dagli esordi, la cui attività include il supporto economico a fotografi che scelgono di lavorare in maniera indipendente su progetti significativi di reportage.<sup>17</sup>

---

épreuves que vous tirez par contact, que vous ne retouchez ni agrandissez, sont franches, crues, directes ! En voudrait-on à votre emploi systématique du papier citrate? Au vrai, cette critique est injustifiées, car vous n'avez nullement ignoré les finesses, voire les trucs, du métier. Vous vous en êtes passé. Il n'empêche que vous avez largement devancé la photographie de votre temps en sondant, en dépouillant de sa gangue, en dévoilant toute ta beauté contenue dans ce qui a pour nom: banalité. Et aussi d'avoir revalorisé le genre anecdotique tant décrié.

"Vos journées de travail, bien que réglées sur la durée de la lumière diurne, sont longues et dures à cause du poids que vous portez et des kilomètres que vous abattez à la marche. Mais vous n'en avez cure: les distances et la fatigue ne comptent guère en regard de ce que vous rapportez à chaque sortie. Par ailleurs, votre clientèle s'étend aux commerçants, auxquels vous proposez le "portrait" de leur boutiques, et aux gens de condition, dont vous photographiez les intérieurs. Cependant, la parade bigarrée de la rue parisienne avec sa faune et sa flore est déjà votre champ d'action préféré. Vous lui consacrez toujours plus de temps. Mais ces images ne trouvent pas beaucoup d'acquéreurs, contrairement à votre attente. En fait, il faudra attendre longtemps avant que vous ne puissiez les vendre à d'autres qu'aux aigrefins de la carte postale. Qu'importe, puisque vous êtes moins malheureux et que vous joignez gentiment les deux bouts. Car, disiez-vous, il y a pire. En effet, monsieur Atget, il y avait août 1914. Et vous allez vivre la deuxième guerre de votre existence à cinquante sept ans.

"Vous ne quittez pas Paris – André Michard le tient de vous – et vous cessez pratiquement d'exercer votre métier. Ce n'est pas vous qui allez nous montrer le départ des poilus, la fleur au fusil, ni les taxis de la Marne, ni la désolation du pays en guerre. De même qu'il ne faut pas s'attendre à ce que vous sollicitiez l'autorisation de photographier ce qui était obligatoire à partir de 1915. Vous vous mettez à reclasser les quelque quatre à cinq mille plaques et épreuves qui meublent les rayons de votre bureau-laboratoire-salle à manger. Si l'on en dressait l'inventaire, on découvrirait ce prodigieux mémorial dont on ne connaît jusqu'ici que des fragments. Toutefois, il vous arrive de vendre quelques épreuves. Trop peu, car, à l'issue de la guerre, vos économies avaient fondu et votre situation avait empiré à cause de la dévalorisation de la petite rente de votre femme. Vous vous remettez courageusement à l'ouvrage. Paris s'agitait à nouveau. Les artistes gagnaient leurs pénates à la Rotonde et au Dôme et vous repreniez le tour de leurs ateliers. La liste de vos clients avait beau s'allonger: Foujita, Kisling, Man Ray, vos difficultés matérielles ne diminuaient pas pour autant. Comment en aurait-il été autrement alors que vous vendiez aux studios cinématographiques Pathé et Gaumont treize photographies à la douzaine pour trente francs. Heureusement que la Bibliothèque nationale vous les payait jusqu'à dix francs la pièce, ce qui est loin du prix que vous avez obtenu du Service photographique des monuments historiques. On ne saurait vous blâmer, monsieur Atget: nécessité fait loi. Mais on souffre à l'idée de votre résignation et de ses tristes effets. Peut-être auriez-vous évité ces conséquences en cherchant un débouché dans l'édition, ce qui suppose que vous auriez envisagé le caractère reproductible de la photographie. Or, cela n'est pas. Le témoignage de Man Ray est affirmatif à ce sujet: vous étiez aussi réfractaire à cette forme d'utilisation qu'à l'emploi du papier bromure. Et cela est prouvé également par André Michard qui était apprenti chez l'artisan imprimeur du boulevard Raspail auquel vous vous êtes adressé pour la composition typographique du titre et des légendes de vos deux ouvrages: "Paris" et "L'Art dans le Vieux Paris". Ceux-ci étaient constitués de photographies originales réunies en albums dont vous auriez été l'auteur-éditeur. Marque d'optimisme ou d'irréalisme? De toute manière, le projet resta à l'état de maquette.

"Vous voilà en 1924. Votre lourd appareil à l'épaule, votre carton sous le bras, vous parcourez encore les rues de Paris. Vous le faites plutôt par habitude, par besoin, car le cœur y est de moins en moins. Pourtant, quelques hommes avaient compris votre oeuvre: Man Ray, Eugène Dabit, Pierre MacOrlan, Blaise Cendrars et bien d'autres encore. Et vous auriez été plus connu du public si vous aviez laissé le soin de mettre en valeur votre production aux gens qui vous estimaient. Vous n'en avez rien fait. Sans doute, était-ce trop tard. Trois ans après, le 4 août 1927, vous suiviez votre fidèle compagne dans la mort. Votre premier livre voyait le jour le 30 septembre 1930, grâce à la sympathie agissante et à l'opiniâtreté d'une de vos admiratrices: Bérénice Abbott, à qui l'on doit aussi la préservation d'une grande partie de votre oeuvre.

"Telles qu'elles nous sont parvenues, vos images sont empreintes d'une candeur telle qu'on s'en étonne, comme on peut s'étonner de se sentir en un coup d'oeil en état de grâce. Votre apport inaliénable aura été d'avoir réintroduit dans la photographie la vraie poésie: celle qui fait que le monde nous semble chaque matin au premier jour de la création.

"Vous n'avez pas fini de chanter et de nous enchanter, monsieur Atget. En réalité, votre résurrection est à peine commencée."

<sup>17</sup> Lettera inviata da Cornell Capa a Romeo Martinez il 16 dicembre 1966.

Alla fine del 1966 Cesare Colombo e Antonio Arcari della rivista italiana "Foto/Film" propongono a Martinez una collaborazione stabile, che verrà seguita qualche tempo dopo dalla medesima richiesta di Lanfranco Colombo, direttore di "Popular Photography Italiana". Martinez contribuisce con articoli, interviste, idee e suggerimenti alla realizzazione di questi periodici, che rappresentano le esperienze più dinamiche di questi anni in Italia.<sup>18</sup>

La collaborazione di Martinez con "Camera" concerne in maniera preponderante la produzione editoriale, cui egli contribuisce con la grande esperienza maturata nel mondo dell'immagine. Nel 1967 contribuisce alla realizzazione del volume di Laszlo Nagy intitolato *Sturm über Russland, Lenin und die grosse Revolution*<sup>19</sup>, visionando una grande quantità di materiale iconografico del periodo tra il 1905 e il 1923, come scrive alla redazione del "Sunday Times" di Londra.<sup>20</sup>

Nel settembre 1967 "Camera" ripropone un numero dedicato alle donne in fotografia, cui Martinez partecipa con un articolo dedicato a Florence Henri,<sup>21</sup> per il quale Beaumont

---

<sup>18</sup> Lettera inviata da Cesare Colombo a Romeo Martinez il 27 dicembre 1966,

<sup>19</sup> Nagy, Laszlo, *Sturm über Russland, Lenin und die grosse Revolution*, Verlag C.J. Bucher, Luzern und Frankfurt/M, 1967.

<sup>20</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Peter Crookston, assistant editor del Sunday Times Magazine, il 31 maggio 1967.

<sup>21</sup> Romeo Martinez, *Florence Henri*, in "Camera", 46. Anno, n.9, settembre 1967, pag. 4. "Lorsque le remarquable livre "Oeil et Photo: 76 Photographies de notre Temps" parvint en France, en 1930, il suscita les plus vives controverses. Non seulement parce que l'Exposition Internationale de Stuttgart, dont l'ouvrage cité en constituait l'anthologie, se voyait reprocher ses options "expressionnistes" et "expérimentales", et, ce faisant, d'avoir déformé la véritable situation de la photographie. Mais aussi à cause de la sélection des oeuvres en provenance de Paris; ce qui revenait à mettre en doute explicitement ou non le caractère représentatif, voire le talent et la maîtrise des photographes dont les oeuvres étaient exposées. Ceux-ci s'appelaient: Eugène Atget, Man Ray, Maurice Tabard et Florence Henri. Fort heureusement, il apparut rapidement que les critiques faites aux promoteurs de l'exposition et auteurs du livre relevaient davantage du procès d'intention que de la saine appréciation de la photographie et de ses protagonistes. Et la polémique se réduisit à ce qu'elle était: des rivalités de chapelles et des querelles de personnes. A cet égard, le climat artistique de Paris ne se différencie guère de celui de Munich ou de Berlin. De tous ceux qui, après avoir gravité autour des arts plastiques, devaient venir à la photographie – et ils sont nombreux – Florence Henri fit probablement le détour le plus long. En outre, comme beaucoup d'autres citoyens de la patrie des arts, fût-elle Munichoise, Berlinoise ou Parisienne, notre jeune femme vient d'ailleurs. Issue d'une famille de bonne bourgeoisie intellectuelle et cultivée, elle naquit aux Etats-Unis de père français et de mère allemande. Sa vie scolaire subit les vicissitudes des déplacements de son père, ingénieur dans les pétroles, si bien que, après avoir fait ses classes dans le sud et l'ouest, elle termine ses études secondaires dans l'Etat de New York. Mais depuis longtemps, Florence manifestait, comme on dit, de grandes dispositions pour le dessin et la peinture. Aussi, sa famille, qui n'entendait entraver en aucune façon cette vocation, l'orienta vers une école d'arts décoratifs. Elle y trouva, certes, les leçons dont elle avait besoin, mais non le genre d'enseignement propre à satisfaire sa soif de connaissances. Un voyage très opportun en Europe avec sa mère lui donna l'occasion tant attendue de découvrir par elle-même l'art moderne, l'atmosphère dans laquelle il se réalise, les milieux qui l'élaborent. De là à vouloir se destiner entièrement à une activité artistique, il n'y avait qu'un pas, et il fut vite franchi. Les circonstances l'ayant amenée à se rendre provisoirement chez des parents à Munich, elle s'inscrit à L'Ecole des beaux arts et se met à travailler très sérieusement. Cela dura quelque trois ans. Il est vrai que la vie intellectuelle et artistique de la capitale bavaroise compensait amplement la monotonie et la routine de l'enseignement académique. Car c'est auprès des peintres, des écrivains, des poètes que Florence Henri trouvait matière à son ardente curiosité et une sympathie à l'égard de ses doutes. Il semble bien qu'elle tâtonne, qu'elle se cherche encore. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elle ait cru trouver dans la Bauhaus une réponse à ses interrogations.

En 1928, Florence Henri était sans doute une bien jeune femme lorsqu'elle débarqua à Dessau, où la célèbre école avait déménagé de Weimar. Acceptée à effectuer la période de formation générale, ce qui était déjà un beau résultat, elle se met au travail avec l'enthousiasme du néophyte. Mais le climat de la Bauhaus est particulier, et s'il convient à merveille à d'aucuns, il est parfois moins indiqué pour d'autres. Et il faut croire qu'elle était de ceux-là. Cependant, l'expérience, bien qu'ayant tourné court, s'avère positive: Florence Henri ferait de la peinture, habiterait Berlin pendant quelque temps avant de rejoindre Paris. De sa fréquentation à la Bauhaus, elle en retira beaucoup. D'abord, elle s'affranchit des séquelles du néo-académisme hérité de Munich. Ensuite, elle prit le parti d'un art sobre, réfléchi et dépouillé. Mais si elle accepte ce dépouillement, il est un sacrifice devant lequel elle recule, celui de sa subjectivité. En 1929, Florence Henri débarque à Montparnasse et s'installe dans l'atelier d'une amie. Si, dans son fort intérieur, elle avait toujours su que le destin l'aurait inmanquablement amené à Paris, elle ignorait encore –



Newhall di complimenta<sup>22</sup>. Gli interventi che Martinez pubblica su "Camera", in questa nuova fase della sua collaborazione, hanno prevalentemente un carattere storico. "Ogni fotografo testimonia della propria epoca, rivolge ai suoi contemporanei uno specchio nel quale riconoscersi. L'importanza del suo contributo è nel costituire una cassa di risonanza, di essere un riflesso."

Come già l'uscita dedicata ad Atget alla fine del 1966, anche questa di settembre riprende i contenuti di numeri degli anni precedenti. Il mese di dicembre è dedicato alla fotografia e all'architettura e la veste grafica è estremamente ricercata. L'impegno sempre più significativo di Martinez nell'indagine storica, lo porta a esplorare le prime esperienze fotografiche di documentazione architettonica. La caratteristica del procedere di Martinez contempla da un lato il rigore scientifico dello studio delle fonti, dall'altro la straordinaria vitalità che emana dalla sua passione per la fotografia. La combinazione di questi due elementi restituisce un racconto ritmato, in grado di trasmettere un grande interesse.<sup>23</sup> La

---

mais non pour longtemps – ce que le destin lui réserverait: sa découverte de la photographie. En effet, son amie, peintre comme elle, photographiait parfois, et Florence l'avait regardé faire sans autre curiosité. A quelque temps de là, s'arrêtant devant une glace, elle vit du même coup l'appareil qui était sur un meuble. L'idée de faire son portrait à travers le miroir lui vint immédiatement à l'esprit. Après s'être fait expliquer, le maniement de l'appareil, elle en pressa le déclic pour la première fois. Curieusement l'autoportrait exposé à Stuttgart date du lendemain de l'initiation. Donc, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, Florence Henri ignorait totalement la photographie, et l'ayant rencontrée par hasard, elle ne devait l'abandonner qu'une vingtaine d'années plus tard. Autodidacte, elle l'a été, certes, mais la passion qu'elle mettait dans tout ce qu'elle entreprenait l'a rapidement amenée à dépasser les réussites au petit bonheur. De bons conseils, puisés pour la plupart auprès des techniciens, la guident à ses débuts; son intelligence, sa sensibilité et sa formation artistique faisant le reste. Au bout de quelques mois, elle aborde sa phase professionnelle, et l'atelier de la rue Froideveaux devient en partie studio de portraitiste. Au demeurant, tout la portait vers ce domaine photographique: sa curiosité de l'être humain, le sentiment de la présence et de la dignité de celui-ci, son commerce agréable avec les gens, son goût pour le travail pensé et bien exécuté. Elle commence par faire poser ses amis artistes – Dieu sait si elle en avait – et tous se prêtaient volontiers, même Fernand Léger qui, pour avoir été retoucheur dans sa jeunesse, ne nourrissait pas à l'endroit de la photographie un sentiment de sympathie. Naturellement, elle poursuit sa série d'autoportraits au miroir. Narcissisme? Non. Egotisme? Certainement pas, lorsqu'on connaît Florence Henri. Exercice de style? Plutôt. Mais jeu, cela est certain: jeu avec elle-même, avec l'idée d'elle-même. Il faut dire, à ce propos, qu'elle y est encouragée par ses familiers – le peintre Robert Delaunay, pour n'en nommer qu'un parmi tant d'autres. Vers 1931, Florence Henri est déjà cotée parmi les meilleures portraitistes. Son studio de la rue de Varenne, où elle a emménagé, est beaucoup mieux installé, et la clientèle est nombreuse. Pourtant, elle ne fait ni du portrait conventionnel, ni du portrait "mondain" avec ce que cela sous-entend de concession aux hypocrisies et aux fadeurs en règle dans le genre. Des images de sa production paraissent régulièrement à "Arts et Métiers graphiques"; ce sont presque toujours des photographies "expérimentales" ou qu'elle fait en dehors du travail. Mais, dans l'ensemble, elle ne se voit pas publiée beaucoup. Comment le serait-elle alors qu'en dehors des portraits du monde artistique et littéraire parisien, son fond ne contient ni reportage, ni mode, ni publicité, ni illustration. Mais Florence, n'en a cure, comme elle ne veut pas participer aux salons. Et lorsqu'elle contribue à des expositions, c'est toute une affaire. Dans ces conditions, on ne peut pas s'étonner que les milieux photographiques n'aient eu qu'une idée très approximative de son oeuvre. Mais elle n'est pas passée inaperçue de tout le monde et surtout des initiés. On en parlait, et non seulement dans les terrasses des cafés de Montparnasse, mais à Berlin, à Londres, à Varsovie ou à Zurich, mais non dans pays d'origine. En fait, elle y est encore méconnue. Paradoxalement, on se renvoyait la balle: les uns l'attribuant à l'école "expressionniste" allemande, les autres à l'école de Paris, évoquant à son propos les influences de la "rive gauche". Toutes ces suppositions sont raies et inexactes à la fois. Origines, formations, influences, au fond tout cela est très séduisant pour l'esprit, mais ne va pas très loin. Tout être humain est d'un certain temps, appartient à un certain milieu, est conditionné par quantité de facteurs. Tout photographe témoigne de son époque, tourne vers ses contemporains un miroir où se reconnaître. L'importance de sa contribution, c'est d'être une caisse de résonance, d'être un reflet. Sous ce rapport, l'oeuvre de Florence Henri est exemplaire et cela tant sur le plan de l'expression que sur celui de la forme. Peu importe que son nom soit quelque peu oublié aujourd'hui. Il y aura d'autres lendemains. Entre-temps, dans son charmant village de Picardie, elle cultive des roses et peint des tableaux. Et la vie s'écoule en paix." R.E.Martinez.

<sup>22</sup> Lettera inviata da Beaumont Newhall a Romeo Martinez il 19 agosto 1968.

<sup>23</sup> Romeo Martinez, *Photographie et architecture, 1839-1860*, in "Camera", 46. Anno, n.12, dicembre 1967, pag. 32. "Un des textes les plus savoureusement évocateurs des effets que la divulgation de la photographie produit en 1839 a pour auteur Marc-Antoine Gaudin, daguerréotypiste pratiquant et homme d'esprit à qui l'on doit la célèbre boutade: "Regardez le petit oiseau!" Gaudin s'exprime en ces termes: "Peu de jours après, les boutiques des

rappresentazione d'architettura tuttavia non sfugge all'ambiguità che produce anche la riproduzione fotografica delle opere d'arte, la percezione falsata delle proporzioni. In questo numero di dicembre 1967, che ha in copertina una fotografia di Pepi Merisio di Santa Maria del Fiore a Firenze, accanto alle fotografie di architettura, vengono riprodotte su degli inserimenti di carta velina le planimetrie in scala degli edifici rappresentati. Ricordando il ruolo fondamentale della fotografia nella storia dell'arte e nella sua

---

opticiens étaient encombrées d'amateurs soupirant après un daguerréotype (Il s'agit de la chambre et de son équipement). On en voyait de partout braqués sur les monuments. Chacun voulut copier la vue qui s'offrait de sa fenêtre, et bienheureux celui qui, du premier coup, obtenait la silhouette des toits sur le ciel: il s'extasiait devant les tuyaux de poêle; il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des cheminées... mais avant même que la photographie ne tombât dans le domaine public, une des premières images que N. Niepce ait pu fixer, en 1826, représentait des bâtiments de sa propriété vus de la fenêtre de son bureau. Et l'un des plus anciens papiers négatifs que Fox Talbot réalisa en 1835 a pour sujet la fenêtre grillagée de sa bibliothèque dans son domaine de Lacock Abbey. Ainsi, il apparaît bien que les rapports entre l'architecture et la photographie remontent aux premiers âges de celle-ci. Certes, on peut admettre que l'engouement manifesté à l'égard du monumental, de l'architectural et du paysage urbain ait procédé plutôt des servitudes techniques du nouveau moyen que d'un libre choix des sujets. Il n'en reste par moins que la photographie d'architecture et d'archéologie était délibérément pratiquée dans un dessein de documentation et d'étude dès 1839. C'est dans ce contexte qu'il faut placer l'initiative de la Commission des monuments historiques de France – la première en date – qui visait à constituer l'iconographie complète des monuments historiques du pays. Mais encore que ce projet n'ait vu le jour qu'à partir de 1849, la série de daguerréotypes que Kruines et Lerebours exécutèrent à l'intention de l'architecte Viollet-le-Duc – avant que celui-ci ne se livrât aux restaurations de Notre-Dame de Paris – tant décriées depuis – date de 1842. Cependant, les expéditions photo-archéologiques avaient déjà commencé leurs moissons d'images qui, rapportées sous la forme de gravures en cuivre ou en acier, faisaient l'objet de livres somptueux et fort recherchés à l'époque. A citer parmi les plus importants ouvrages de l'ère daguerrienne sur l'architecture et publiés entre 1843 et 1846, "Les Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie-Mineure" de Girault de Prangey et celui de l'Américain John Lloyd Stephens sur les monuments mayas, curieusement intitulés "Incidents of Travel in Yucatan". Avec les perfectionnements apportés au calotype et surtout avec la découverte des plaques au collodion, une nouvelle étape était franchie. La photographie prenait un nouvel essor bien que le matériel indispensable fût encore lourd, encombrant et les opérations toujours délicates. A cet égard, on ne peut qu'admirer l'ardeur et l'activité de ces photographes parcourant en diligence ou à pied des distances considérables avec un équipement incommode, pesant et fragile. Ce qui ne les empêchait nullement de réussir des épreuves remarquables de technique et de goût. Car les "primitifs" de la photographie d'architecture et d'archéologie – les deux domaines d'activités se séparaient difficilement à l'époque – étaient des hommes très exigeants sur le plan de l'esthétique et du métier. Artistes et gens cultivés, ils ne se sentaient aucunement aliénés à la pensée de devoir appliquer leur art à un autre art. D'où leur "approche" franche, directe et fidèle du sujet. Si lutte il y avait, c'était affaire d'espace, de matière, de lumière ou d'opération. Ainsi, photographier une cathédrale signifiait pour eux restituer clairement le caractère propre au style de l'architecture dans la plénitude de ses formes. Autrement dit, sans rechercher des perspectives audacieuses qui en aurait faussé l'esprit. La "dynamique architecturale" – sous le couvert de laquelle on justifie souvent ce qui n'est que la "dynamique de l'image moderne" résultant des effets d'angles et de cadrages – était rendue dans la simple beauté et pureté de ses formes. Et ce n'est pas l'emploi des diverses focales, surtout les longues – palliatif d'ordre spatial et non procédé systématique d'appât pour l'œil – qui infirmerait cette démarche photographique exempte de toute concession aux artifices inutiles. Certes, nos habitudes visuelles, plusieurs fois centenaires, ont beaucoup changé grâce à la photographie. Et l'application de celle-ci à l'architecture a naturellement évolué. On peut se demander pourtant si la tentation de "transposer" la réalité spatiale et plastique n'altère pas la fonction informatrice de telles prises de vues. Vers 1850, la photographie avait acquis ses lettres de noblesse. La Commission des monuments historiques de France, dont Prosper Mérimée était l'inspecteur général, avait repris son projet iconographique. Voici ce que "Lumière" – organe de la Société héliographique et doyenne des clubs photographiques – publiait dans son numéro de juin 1851:

"Cinq membres de la Société héliographique, MM. Bayard, Lesecq, Mestral, Le Gray et Baldus, viennent de recevoir du Comité des monuments historiques diverses missions importantes dans l'intérieur de la France. Il s'agit de reproduire photographiquement nos plus beaux monuments, ceux surtout qui menacent de ruine et qui exigent des réparations urgentes. L'on ne sait pas assez que la France possède à elle seule plus de cathédrales gothiques, plus de belles cathédrales que tout le reste de l'Europe." Les "missions" furent accomplies avec succès et cette inestimable oeuvre documentaire et artistique est conservée à la Direction de l'architecture, à la Bibliothèque nationale et au Musée d'arts décoratifs. Des initiatives similaires – celles-là d'origines privées et le plus souvent commerciales – furent prises par la suite, dans d'autres pays, notamment en Grande-Bretagne, en Allemagne et en Autriche. Entre-temps, le livre photographique évoluait à son tour. Partant du procédé du papier ciré sec, mis au point par Gustave Le Gray, l'imprimeur Blanquart-Evrard parvenait à obtenir des épreuves d'excellente qualité et en quantité suffisante pour publier des recueils périodiques. Ceux-ci se présentaient sous l'aspect de cahiers in-folio contenant des épreuves photographiques collées sur bristol. C'est sous cette forme que furent édités "Les mélanges photographiques", "Le Paris photographique", "Les Etudes photographiques" et d'autres livraisons qui se comptent parmi les chefs-d'oeuvre de la photographie en général et de celle d'architecture en particulier. Avec la parution en 1852 de l'ouvrage de Maxime du Camp, "Egypte, Nubie, Palestine et Syrie", l'édition photographique s'engageait dans une voie qui fit sa fortune jusqu'à ce que les progrès photomécaniques d'impression l'ait amenée aux développements qu'elle connaît de nos jours. Mais ce n'est là encore que le côté technique de la question. Ce qui est capital, c'est le rôle que la photographie commençait à remplir et qu'elle continue de remplir dans le domaine de l'histoire de l'art et de sa divulgation.

A présent que le Musée imaginaire est à la portée de tout un chacun, il nous semble juste que ce numéro de "Camera" soit dédié aux pionniers de la photographie d'architecture et d'archéologie qui, pour avoir servi "les sciences et les arts", ne firent pas moins oeuvre admirable d'authenticité et de beauté." R.E.Mz.

divulgazione, conclude con un richiamo a Malraux: "Adesso che il Museo immaginario è alla portata di ciascuno, ci sembra giusto che questo numero di "Camera" sia dedicato ai pionieri della fotografia d'architettura e di archeologia che, pur avendo "servito le scienze e le arti", non hanno compiuto un'opera meno ammirevole per autenticità e bellezza."

In una lettera della fine di dicembre di quest'anno, Cornell Capa invia a Martinez il programma del Fund for Concerned Photography, di cui egli è uno dei consiglieri del comitato internazionale.<sup>24</sup>

Nel 1968 le collaborazioni editoriali con C.-J. Bucher continuano, così quelle con Lanfranco Colombo e "Popular Photography Italiana". Martinez incorre quest'anno in alcuni problemi di salute, che costringono a un notevole rallentamento della sua attività.

L'anno successivo, nel settembre 1969, una lettera inviata da Max Wyss della casa editrice di Lucerna, menziona il desiderio di Alice Bucher di ripensare al progetto delle monografie dedicate ai maestri della fotografia.<sup>25</sup>

Il progetto storico al quale Martinez tiene molto, per il quale ha tentato a più riprese di inaugurare delle pubblicazioni dedicate a una storia sociale della fotografia, trova un altro tassello nell'articolo pubblicato su "Camera" nel dicembre 1970, intitolato *Propos sur le pictorialisme en Europe 1890-1914*.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Lettera inviata da Cornell Capa a Romeo Martinez il 29 dicembre 1967.

<sup>25</sup> Lettera inviata da M. Wyss a Romeo Martinez il 18 settembre 1969.

<sup>26</sup> Romeo Martinez, *Propos sur le pictorialisme en Europe 1890-1914*, in "Camera", 49. Anno, n. 12, dicembre 1970, pag. 8. "Commencer un écrit par une anecdote, quitte à assener ensuite au lecteur dix colonnes que l'on voudrait sérieuses, est un procédé commode auquel on me pardonnera de recourir, car il est en quelque manière à l'origine de ce numéro. A l'occasion d'un congrès international d'histoire et d'esthétique de la photographie, j'ai eu la curiosité de demander à une vingtaine de spécialistes pourquoi toutes les doctes interventions sur les différents aspects de la photographie d'art avaient escamoté la période comprise entre les années 1890-1914. Douze d'entre eux m'ont avoué, avec vigueur et non sans une sorte de satisfaction, leur connaissance de la production de l'époque en question, mais qu'ils la détestaient. Quatre autres pensaient que le pictorialisme a été une rétrogression du point de vue de l'esthétique et surtout de la technique et, partant, une phase négative que l'on pouvait parfaitement négliger. Trois évitèrent très habilement toute réponse. Un seul était d'avis que la révision du pictorialisme s'imposait, mais qu'il ne fallait pas se faire trop d'illusions dans l'immédiat. Or, ici, nous n'avons garde d'oublier que l'histoire ne peut se limiter à l'étude méthodique et réfléchie de la situation de la photographie à certaines époques, et en aborder d'autres au gré d'aperçus approximatifs et fragmentaires. C'est là un raccourci qui masque mal le parti pris des auteurs, et qui relève en définitive du seul jugement de goût. Alors qu'une esthétique ouverte doit envisager les fondements de l'expression photographique, les considérer dans leur ensemble et supposer comme également possibles tous les genres et tous les styles, et les éclairer par les oeuvres. Car l'autonomie esthétique de la photographie dérive aussi, bien qu'à des titres et des degrés divers, de l'art des primitifs que du pompiérisme des usines à portraits, du maniérisme allégorique des premiers "artistes", que du purisme documentaire, du pictorialisme que des recherches formelles des années 20, de la nouvelle réalité que du reportage moderne, du photo-graphisme que de l'abstraction et même de l'art-jeu qui se profile à l'horizon. D'autant qu'à observer la photographie de ces trente dernières années à travers la richesse de sa production et l'abondance de talents individuels; à suivre la succession des tendances; à les situer par rapport aux courants existants; à faire la part de ce qui a été évolution, transition ou régression, on s'aperçoit à l'évidence que maintes recherches du passé – et non les moins éreintées de leur temps – font actuellement surface. C'est pourquoi il nous a semblé opportun de tirer de l'oubli le pictorialisme européen. La première chose qui peut frapper lorsqu'on considère le mouvement pictorialiste, c'est que sa genèse, de même que l'étiquette qui le désigne, est imprécise. Quoi qu'il en soit, on le fait remonter généralement à 1891, date à laquelle le Caméra-Club de Vienne avait organisé une exposition de photographies uniquement sélectionnées pour leur valeur artistique. Le fait en lui-même peut paraître anodin. Mais, outre qu'une telle discrimination n'avait jamais été appliquée nulle part, ce critère restrictif de choix proclamé ouvertement, et bientôt érigé en dogme, prenait la signification d'une double levée de boucliers. D'une part, on prenait position contre le nouveau manifeste du docteur P-H- Emerson, par lequel le précurseur de l'esthétique naturaliste avouait s'être mépris et ne reconnaissait plus à la photographie le droit de cité dans le royaume des arts. D'autre part, on se démarquait des photographes de métier qui avaient ravalé la photographie dite artistique au niveau d'une marchandise galvaudée jusqu'au discrédit aux yeux du public. Sous réserve de ne pas oublier ni l'état d'esprit en vigueur à la fin du XIXe

Da un punto di vista della storiografia fotografica, l'attenzione che Martinez dedica al pittorialismo avviene in una fase nella quale questo movimento non gode di grande fortuna critica. Il suo articolo è un brillante esempio di lungimiranza storica e sguardo critico, nel quale viene messo a nudo un atteggiamento comune, nell'esercizio recente della disciplina storica in fotografia, che ha più a vedere con il gusto personale e la moda, che con un serio lavoro di indagine scientifica.

Martinez esordisce scusandosi con i lettori per avere utilizzato un aneddoto all'inizio di un articolo che si pone come obiettivo un'indagine storica seria, tuttavia lo spazio di una rivista, a differenza di un testo storico, può consentire un rapporto di maggiore complicità con il lettore, soprattutto se si tratta di un pubblico che si conosce da decenni e se si ha l'avvertenza di specificarlo.

Questa resistenza verso una corretta valutazione storica del movimento pittorialista è stranamente diffusa, evidentemente per la difficoltà, ancora marcata, di percepire la fotografia in un contesto sociale ed economico, riconducendola, in molti casi, a un giudizio

---

siècle, ni les forces agissantes dans les arts, les sciences et la culture, on peut affirmer que le pictorialisme a été une réaction d'amateurs provenant des moyennes et hautes couches de la bourgeoisie. Cependant, il faut tenir compte du rôle important qui était le leur. En fait, sans leur action individuelle et collective, la photographie, dont ils se voulaient les zélés, n'aurait pris l'essor qui a été le sien. A cet égard, on peut certes penser que leurs clubs ne furent rien d'autre que la conjonction de gens que rapprochèrent des recherches techniques analogues ou complémentaires, la croyance en une même esthétique et une adhésion semblable l'éthique de leur classe et de leur époque, il n'en reste pas moins qu'ils ont rendu d'incontestables services à la cause de la photographie. Mais revenons à l'épisode viennois, ou plutôt à ses rejaillissements. En 1892 naît à Londres le Linked Ring, un groupe constitué par d'éminents photographes qui s'opposaient aux conceptions peu artistiques des expositions annuelles de la Photographic Society. Il s'agissait, bien entendu, d'organiser un salon de photographie d'art, mais, cette fois, on divulguait un programme: libérer la photographie artistique du joug scientifique et technique qui trop longtemps avait retardé son développement et altéré sa véritable mission d'art indépendant. Cette doctrine était d'ailleurs partagée par la caste des amateurs de la plupart des pays. Et lorsque des organismes représentatifs, le Photo-Club de Paris, la Société des photographes amateurs de Hambourg et la Society of Amateur Photographers de New York – pour n'en citer que les plus notoires – s'engagèrent à leur tour dans cette voie, le mouvement prit corps. L'état civil avec sa finale en "isme" n'était pas loin. Les conditions aidant, c'est-à-dire les relations et les échanges entre les clubs, la publication de catalogues luxueux et d'ouvrages théoriques, le pictorialisme se pose en école... une école "terriblement" scolaire. Nous connaissons ses aspirations: maintenir la photographie à la hauteur d'un art en accord avec les tendances dominantes des arts plastiques, des lettres et de la musique. C'est ainsi que le pictorialisme est tour à tour symboliste, impressionniste et "modern-style". Sa thématique, si l'on peut employer ce terme, se circonscrit aux portraits en atelier ou en extérieur (de préférence en plans moyens), aux paysages champêtres ou marins (assortis généralement d'éléments anecdotiques), aux scènes de genre et, parfois, aux nus. Sa technique se fonde sur la négation de la spécificité du moyen photographique. Mais les propos de Robert Demachy, un des maîtres incontestés du pictorialisme, éclairera mieux ce qui précède. "L'oeuvre d'art n'est pas dans le motif mais dans la façon de le montrer, or, l'objectif le montre mal ou, si l'on aime mieux, le montre trop bien, en tout cas, il le montre gauchement, bourgeoisement (sic), froidement. En somme, si nous laissons faire l'objectif, nous tournons le dos à l'art." Et ailleurs: "Que l'amateur se serve de l'huile et de la gomme ou du platine, qu'il peinturlure son cliché ou l'attaque à coups de grattoir, cela m'est parfaitement égal, pourvu qu'il me montre une image que le voisin ne pourra faire pareille, je ne dis pas dans la composition ou la disposition de son motif, mais dans sa façon de le traduire dans sa langue. Stieglitz, qui tenait Demachy en grande estime et qui avait publié ses oeuvres dans *Camera Work*, ne pensait pas différemment, du moins à cette époque. Vers le début de notre siècle, le pictorialisme avait gagné en cohérence et en cohésion. Mais son triomphe devait amener sa perte et, s'il survécut jusqu'à la première guerre mondiale, ce ne fut certes pas à cause de sa foule de suiveurs mais par les oeuvres de ses pionniers. On ne leur pardonne pas d'avoir trahi l'originalité du médium photographique par leurs procédés et leurs manipulations, et cela se comprend. Mais prétendre qu'ils ont été des mystificateurs sur le plan de l'esthétique, c'est une contrevérité. Qu'on les condamne pour s'être complu dans la joliesse et la virtuosité, soit. Mais que l'on se souvienne qu'ils n'ont jamais préconisé ni le dépouillement, ni la froideur austère. Par ailleurs, le reproche d'avoir faussé l'évolution de la photographie n'est pas raisonnable, tout au plus l'ont-ils amenée à une impasse. Or, l'expérience nous prouve que toute école, tout mouvement de photographie artistique a fini par là, ou s'est désagrégé avant. En réalité, le procès du pictorialisme et de ses hommes représentatifs est refaire dans l'optique d'aujourd'hui. Car, si certains sont portés à déplorer, avec tel critique, "la tentative épuisante et stérile qui a fait tant de tort à la photographie", on ne saurait s'attarder longtemps dans ce regret : c'est qu'ils n'ont rien compris et ne veulent pas comprendre." R.-E- Martinez

di gusto considerato assolutamente legittimo. La distanza necessaria per un'osservazione storica non sembra ancora essere un dato acquisito nello studio della fotografia.

L'interesse storico di Martinez inizia alla fine degli anni Cinquanta, e ciò si traduce, su "Camera", nei numeri monografici che iniziano nel 1960 con l'uscita di dicembre dedicata a Nadar e con il lavoro di riscoperta di alcuni autori ingiustamente dimenticati, ad esempio André Kertész, e in seguito Florence Henri e Atget. La sua è una visione molto ampia e la grande cultura gli permettono di spaziare dalla storia turca a quella tedesca, dalle tecniche di stampa ai pionieri del collodio.

Martinez àncora questo nuovo impegno alla convinzione che l'autonomia estetica della fotografia derivi da tutte le esperienze stilistiche che ha attraversato, contrario ad alimentare fuorvianti gerarchie di gusto, che nella pratica storica non trovano spazio.

Nella sua analisi parla del condizionamento che l'etica di classe e l'origine sociale dei maggiori interpreti del movimento pittorialista hanno esercitato sul modo di espressione, in stretto accordo con le tendenze dominanti nelle arti plastiche, ed evidenziando il ruolo che l'azione collettiva dei gruppi ha avuto sullo sviluppo successivo della fotografia.

Il rimprovero che si muove tradizionalmente al movimento pittorialista, di aver ignorato lo specifico fotografico, non è per Martinez ragionevole; è disposto ad ammettere che questo utilizzo abbia condotto a un vicolo cieco, ma ciò è capitato anche a molti altri movimenti artistici. "In realtà, il processo al pittorialismo e ai suoi rappresentanti più significativi è da rifare nell'ottica di oggi. Perché, se alcuni sono portati a criticarlo, con tale assunto, "un tentativo spossante e sterile che ha fatto molto male alla fotografia", non ci si può attardare troppo in questo rimpianto; non hanno capito nulla e non desiderano farlo."

Egli non condivide le prese di posizione anacronistiche contro dei movimenti che trovano proprio nel contesto entro il quale si sono sviluppati, una spiegazione coerente e la propria ragione di esistere.

Nel gennaio del 50. Anno di "Camera", Allan Porter ripercorre in un editoriale la storia di "Camera", comunicando che il numero di tirature in quell'anno arriva a 40.000 copie.<sup>27</sup> Nel febbraio di questo anno "Camera" invita le gallerie a inviare i loro riferimenti, al fine di compilare un elenco di luoghi dove sia possibile acquistare delle fotografia contemporanee.

---

<sup>27</sup> Allan Porter, *Editoriale*, in "Camera", 50. Anno, n.1, gennaio 1971. Le cifre che tuttavia egli menziona per la tiratura dell'anno 1966 sembrano accordarsi male con quanto indicato da Romeo Martinez il 17 febbraio 1962, in una lettera inviata al collaboratore di "Camera" a New York, Guido Organschi, che si doveva occupare della distribuzione della rivista negli Stati Uniti. Porter parla infatti di 14.000 copie, mentre Martinez fa riferimento a una tiratura di 35.000 copie nel 1962.

La rivista sembra dunque essersi aperta in questi anni anche al nuovo pubblico dei collezionisti di fotografia.<sup>28</sup>

Conclude la serie degli approfondimenti storici di Martinez sulle pagine di "Camera", se non si prende in considerazione la ripresa del volume su Atget realizzato da Martinez e Pougetoux nel novembre 1978, quando il nome di Romeo Martinez non compare già più sull'indice della rivista, l'articolo dedicato a *Gutenberg e Niepce*, apparso nel mese di novembre 1971.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Nota in "Camera", 50. Anno, n.2, febbraio 1971, pag. 43.

<sup>29</sup> Romeo Martinez, *Gutenberg et Niepce*, in "Camera", 50. Anno, n.11, novembre 1971, pag. 6. "Un fait curieux et qu'il n'est pas sans intérêt de rappeler, c'est que la gravure héliographique, qui semble être un complément ou, si l'on veut, une application de la photographie, en a été, au contraire, le point de départ." Niepce de Saint-Victor. "La fin du Moyen Age et le début de la Renaissance ont été marqués successivement par la mise au point de trois techniques: la xylographie ou gravure sur bois, la typographie, avec ses lettres mobiles, et la gravure en taille-douce sur métal. La gravure sur bois et la taille-douce n'étaient pas moins révolutionnaires que l'invention de Gutenberg; et William Ivins, dans son livre *Prints and Visual Communication* (1953), a démontré brillamment qu'elles furent un facteur de progrès immense et un élément essentiel dans l'accélération de l'Histoire. Et pourtant, à la veille de la Révolution française, les améliorations apportées à ces techniques primitives se limitaient à peu de chose; la couleur avait fait une modeste apparition, les demi-teintes avaient été introduites dans les estampes et les Anglais gravaient le bois avec plus de finesse. En fait, le grand pas ne sera franchi que dans les dernières années du XVIIIe siècle, par Aloys Senefelder, à qui l'on doit l'invention de la lithographie. Dans la xylographie, dont l'origine est lointaine et obscure, on grave une planche de bois jusqu'à ce qu'il ne reste plus en relief que le dessin que l'on désire reproduire. On encre, on pose un papier, on presse, le relief imprime son image; les creux de la planche, non encrés, correspondent aux blancs. A l'inverse, dans la gravure en taille-douce, ce sont les traits gravés en creux qui donneront leur image sur le papier. La plaque de métal est gravée, encrée, soigneusement essuyée afin que l'encre ne reste que dans les creux, un papier est posé sur la plaque et le tout passé entre deux cylindres. Le papier fortement pressé va en quelque sorte chercher dans le fond des tailles l'encre qui s'y trouve. La lithographie introduisait un nouveau principe: Senefelder dessinait avec une encre ou un rayon gras à la surface d'une pierre calcaire, puis il humidifiait cette surface d'une pierre calcaire, puis il humidifiait cette pierre. Lors de l'encrage, les parties mouillées refusaient l'encre, qui est un corps gras, mais, en revanche, les endroits dessinés absorbaient l'encre qui était ensuite reportée sur le papier grâce à une pression adéquate. C'était un pas considérable vers la reproduction mécanique de l'image, mais aussi la lithographie permettait à l'artiste de travailler avec une grande liberté, sans avoir à dominer les techniques traditionnelles relativement contraignantes. Les possibilités de la lithographie ne furent pas évidentes dès 1798, car les premiers résultats de Senefelder étaient encore modestes, et cette invention fut adoptée sérieusement en de nombreux pays, dont la France, que vers 1815. Cependant, un chercheur provincial, Joseph-Nicéphore Niepce, de Chalon-sur-Saône, pratiquait déjà cet art et avait tenté diverses améliorations. Il est intéressant de noter dans cette étude sur l'origine de la photogravure que la découverte de la photographie est née de l'étude des procédés d'impression et que la photogravure a procédé la mise au point de la photographie proprement dite. Avec la lithographie, Niepce était donc en possession d'une nouvelle et merveilleuse technique artistique, mais lui, si peu artiste, que pouvait-il en tirer? Il essaya donc de trouver un artifice physico-chimique permettant de reporter sur pierre les images dessinées par d'autres. Utilisant l'antique méthode du calque, il huilait le dessin ou l'estampe à reproduire, le rendait ainsi translucide, et à la surface de la pierre lithographique essayait différents produits sensibles à la lumière. Puis, reconnaissant à certains métaux des possibilités semblables à celles du calcaire, il utilisa la plaque d'étain ou de cuivre comme support des produits sensibles. De 1816 à 1822, Niepce essaya la résine de gaiac, le phosphore, le bitume de Judée. On sait avec précision que, dès 1822, il avait obtenu, sur plaque de verre, la reproduction d'une estampe au moyen de ce dernier produit. Cela était en fait un véritable *photogenic drawing*, comme Talbot qualifiera ce genre d'image: ce n'était pas encore ni la photogravure, ni la photographie. Les propriétés du bitume de Judée méritent une explication, car elles ont ouvert de larges perspectives à la photochimie, et d'autres substances utilisées aujourd'hui ont des vertus équivalentes. Si une plaque métallique est enduite d'une mince couche de bitume de Judée et ensuite soumise à l'action de la lumière, non seulement le bitume change de teinte, mais ses propriétés physiques sont également modifiées: il devient insoluble dans certaines substances. On comprend aisément que si l'on projette une image sur la surface métallique ou si l'on isole la plaque à travers cette image, les endroits noirs du dessin préserveront les qualités primitives du bitume, qui ne seront modifiées qu'aux endroits où l'image ne portait aucun dessin. Si, dans un deuxième temps, on plonge cette plaque dans un solvant (Niepce utilisait l'essence de lavande mêlée à dix fois son volume de pétrole), seules les parties correspondant aux noirs de l'image seront dissoutes. Le bitume formera donc "réserve", comme l'on dit, sur les parties de la plaque destinées à rester vierges. Le graveur n'aura plus qu'à verser l'eau-forte sur le métal ainsi mis partiellement à nu pour obtenir des creux, des "morsures" dans la plaque. Il disposera alors d'une plaque semblable à toutes les tailles-douces, qui s'imprimera par les procédés ordinaires de l'estampe. Ce principe de l'utilisation de substances photosensibles pour obtenir des "réserves" à la surface des plaques destinées à l'impression, utilisé pour la première fois par Niepce, est à la base de la quasi-totalité des procédés de la photogravure du XIXe siècle. De 1824 à 1827 Niepce améliora cette méthode et réussit à produire sur plaque d'étain par des moyens photochimiques d'excellents fac-similés d'estampes. Le Conservatoire des arts et métiers, le Musée Denon de Chalon-sur-Saône, la Société française de photographie et le Science Museum de Londres possèdent les plaques originales et des épreuves qui étonnent encore par leur qualité. Niepce n'a pas eu la possibilité de porter la photographie à sa perfection, toutefois, "le pionnier presque oublié", comme le qualifie Beaumont Newhall, mérite indiscutablement le titre d'inventeur de la photogravure. Au mois d'août 1839, les Académiciens des sciences et des beaux-arts, à l'instigation d'Arago et du Gouvernement français, révélèrent au monde la photographie, ou plus exactement le daguerréotype. Plusieurs chercheurs tentèrent de compenser les insuffisances de la plaque d'argent (image brillante et unique) en la transformant en une plaque gravée permettant des impressions sur papier. En

“A partire dal 1880, i giornali d’America, poi quelli d’Europa, hanno visto comparire l’immagine fotografica direttamente riprodotta dai *clichés* in *similgravure*. Mezzo secolo è passato tra la scoperta e la sua diffusione. Niepce si vedeva ormai pari a Gutenberg. Ai nostri giorni, i procedimenti fotografici hanno assunto una tale importanza che si sostituiscono poco a poco alla composizione in piombo tradizionale e, si può dire che Niepce sottragga il trono a Gutenberg, in attesa che, a sua volta, l’elettronica annunci nuove destituzioni.”.

La qualità della ricerca storica di Martinez trova un’ulteriore base di appoggio nella capacità di ricostruire il legame molto stretto tra la fotografia e le tecniche di riproduzione e di stampa. Il suo profilo di grande conoscitore del dato tecnico del lavoro con le immagini,

---

combinant les procédés traditionnels et la toute récente galvanoplastique, Fizeau obtint des images d’une rare perfection dès 1841. Mais la méthode était si délicate qu’elle fut aussitôt abandonnée. Talbot la reprit, la brevète, mais lui non plus n’en tira aucun profit industriel. Les innombrables procédés de photogravure que l’astuce des inventeurs du XIXe siècle a engendrés relèvent de deux principes généraux: d’une part, l’obtention de surfaces imprimantes nettement différenciées soit par leurs niveaux, soit par leurs affinités physiques permettant d’obtenir des blancs et des noirs, d’autre part, l’obtention d’une extrême division des surfaces noires permettant de rendre les effets de dégradé allant du noir total au gris le plus subtil. L’essentiel des recherches s’est porté sur ces deux détails techniques, l’application s’effectuant dans es trois domaines déjà énoncés: relief, creux, planographie (ou lithographie).

Deux catégories de substances sensibles à la lumière ont été principalement utilisées: les bitumes, connus de Niepce avant 1822, les bichromates, utilisés par Mungon Ponton dès 1839. On imagine aisément le nombre fabuleux de variantes que peut procurer la combinaison des divers éléments dont nous ne présentons ici que l’essentiel. Niepce avait utilisé le bitume de Judée pour obtenir ses “héliographies”, une sorte d’eaux-fortes photographiques. Son cousin Niepce de Saint-Victor obtint, en 1852, par des méthodes semblables mais perfectionnées, de beaux portraits. C’est également le bitume qui permit aux associés Barreswill (chimiste), Davanne (photographe), Lemerrier (lithographe) et Lerebours (opticien) de réaliser les premières photolithographies françaises. Dans ces dernières images, le grain de la pierre était suffisant pour assurer les demi-teintes. Le bichromate de potasse, mêlé à la gélatine, ouvrit aux recherches un champ beaucoup plus large, en raison de ses propriétés variées. La gélatine bichromatée offre la particularité de se durcir lorsqu’elle est exposée à la lumière. Si on lave cette gélatine, les parties non insolées sont enlevées par l’eau, et les parties durcies par l’insolation résistent et forment “réserve”. Cette première possibilité, proche de celle du bitume, sera utilisée pour la taille-douce, la lithographie et l’exécution de clichés en relief. Seconde propriété: la gélatine étant durcie se gonflera moins dans l’eau que la gélatine non insolée: d’où l’apparition de reliefs qui pourront être directement moulés et imprimés. Enfin, cette gélatine bichromatée, qui absorbe l’eau en proportion de son exposition à la lumière, absorbera les corps ras, donc l’encre d’imprimerie, dans une proportion inverse. Ce sont là des propriétés caractéristiques de la lithographie, et l’on pourra utiliser directement la surface de la gélatine pour imprimer: c’est la phototypie (*collo type* en anglais, *Lichtdruck* en allemand). A partir de 1853, Poitevin mit en évidence toutes les propriétés de cette gélatine, prit des brevets et en exploita les possibilités sur le plan industriel, sans succès d’ailleurs. A Vienne, Albert réussit à augmenter la finesse de l’image, et l’albertypie fut longtemps un synonyme de phototypie, tandis que le Hongrois Jacob Husnik, par une variante du procédé, se révélait un dangereux rival.

Un des avantages de la gélatine bichromatée est de produire naturellement, sous l’effet des rayons lumineux, un réseau microscopique de réticulations qui constituent d’elles-mêmes le grain nécessaire à rendre les demi-teintes de l’image. Malheureusement, toutes les recherches précédentes ne conduisaient qu’à des applications assez limitées, souvent de grande qualité, mais dispendieuses. Seule l’impression simultanée de l’image photographique et du texte imprimé par les procédés typographiques classiques pouvait permettre à la photographie de s’introduire massivement dans le livre et dans la presse, et de remplir pleinement sa fonction. La condition essentielle était la réalisation d’un cliché en relief avec une image “tramée” afin d’obtenir toutes les nuances. Cette trame, Talbot en avait eu l’idée en 1852, lorsqu’il utilisa une fine gaze pour diviser en minuscules petits carrés l’image photographique qu’il voulait reproduire par l’impression. L’idée d’employer deux plaques de verre striées et placées à angle droit, que l’on utilise encore de nos jours, revient à A. J. Berchtold. Malheureusement, les savants qui couronnèrent les recherches de Poitevin ne comprirent pas l’immense intérêt de la découverte rivale. La gloire d’avoir établi fermement la communication entre la photographie et l’imprimerie revient à plusieurs pionniers du cliché simili: Frederic Eugene Ives (Philadelphie), S.H.Horgan (New York), qu’il faudrait associer à quelques autres spécialistes aussi habiles, mais qui n’eurent pas la chance de réussir aussi bien. Gernsheim cite deux Anglais, H. Garside et A. Borland, dont les brevets datent de 1883 et précèdent ceux d’Ives. En France, Charles Petit conçut une méthode pour tramer son image qui dénote un étonnant génie inventif. Il encrent un relief en gélatine et l’appuyait sur une carte tramée mécaniquement en relief, présentant une multitude de petits points en relief. Les points de cette carte venaient s’encrent à la surface de relief gélatineux et prenaient un diamètre proportionnel à la pression exercée par le modèle en relief. A partir de 1880, les journaux d’Amérique, puis ceux d’Europe, ont vu apparaître l’image photographique directement reproduite par les clichés en similigravure (half tone). Un demi-siècle s’était écoulé entre la découverte et sa vulgarisation. Niepce se voyait désormais l’égal de Gutenberg. De nos jours, les procédés photographiques ont pris une telle importance qu’ils se substituent peu à peu à la composition en plomb traditionnelle, et l’on peut dire que Niepce détrône Gutenberg, en attendant que, à son tour, l’électronique annonce de nouvelles destitutions.”

R.-E. Martinez.

fino ai concetti teorici più astratti, fanno di lui uno storico della fotografia fuori dal comune. Il solo rammarico è che non abbia potuto compiere l'opera complessiva sull'evoluzione storico-tecnico-sociale della fotografia, che aveva in progetto.

A partire dal 1975, all'età di 64 anni, Martinez lascia la redazione della rivista "Camera", che, nel 1973, è stata acquisita dalla società Ringier. Tra il 1972 e la fine degli anni Settanta egli si è occupato esclusivamente delle produzioni editoriali, nella qualità di direttore di due collane da lui ideate: *Bibliothek der Photographie* in lingua tedesca e *Photography=Men and Movements* in lingua inglese.

Il primo libro realizzato nel 1972 è dedicato alla nascita del fotogiornalismo moderno in Germania, con il testo di Tim M. Gidal, ne segue uno su William H. Fox Talbot, con un testo di André Jammes nello stesso anno e di Bernard Georges dedicato a Edouard Boubat.

Nel 1973 pubblica un volume dedicato a Werner Bischof, con il testo di Niklaus Flueler e i testi precedenti vengono pubblicati negli Stati Uniti, nella collana *Photography=Men and Movement*, con Macmillan Publishing di New York.

L'anno successivo escono il volume firmato da W. Rotzler dedicato alla fotografia come esperimento artistico e quello di Robert J. Doherty intitolato *Sozial-Dokumentarische Photographie in den U.S.A.* Nel 1975 è la volta di Jean Mitry, che firma un testo dedicato agli scrittori che hanno praticato la fotografia tra il 1860 e il 1910. André Jammes firma un libro su Hippolite Bayard e Olga Carlisle scrive per il volume monografico dedicato a Inge Morath. Nel 1976 i libri di Flueler, Rotzler e Doherty vengono pubblicati in inglese, in co-edizione con AMPHOTO di New York.

L'ultimo volume della serie è quello di Jean Lattes, dedicato alla fotografia di sport, tra il 1860 e il 1960, che esce nel 1977.

Per concludere questo studio, vale la pena di soffermarsi sul "lascito" di Romeo Martinez alla città di Venezia, dal cui incontro questa ricerca ha preso l'avvio. E' infatti la volontà di indagare la situazione della cultura fotografica in Italia nella seconda metà del Ventesimo secolo, per la quale la rivista "Camera" ha svolto un ruolo fondamentale come si è cercato di dimostrare, che ha portato a scoprire l'assenza di documentazione su questo argomento, che avrebbe dovuto costituire lo specchio per l'analisi del contesto italiano.

Il rapporto di Martinez con alcuni fotografi di Venezia, inoltre, ha permesso la realizzazione in questa città di alcune delle esperienze espositive più importanti nell'Europa degli anni



Cinquanta e Sessanta. Questo è dunque il lascito particolare di Romeo Martinez a Venezia, che ha continuato in maniera intermittente fino agli anni Novanta a rivolgere la propria attenzione alla fotografia.

Con gli anni Sessanta, le barriere tra arte e fotografia sono crollate, e, come si è visto, si inaugura un periodo di grande scambio tra i vari linguaggi creativi. La fotografia inizia ad essere via via più presente anche all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, nel 1972 gli Stati Uniti espongono l'opera di Diane Arbus e la Biennale invita a esporre al Padiglione Italia il fotografo modenese Franco Vaccari, che desta molta attenzione con l'intervento, divenuto celebre, intitolato *Lascia su questa parete una traccia fotografica del tuo passaggio*. Carlo Ripa di Meana, durante il mandato di Presidenza dell'Ente Autonomo della Biennale dal 1974 al 1978, propone l'apertura della Biennale ad altre discipline, tra le quali la fotografia, e nel 1976 viene realizzata la mostra *Spagna 1936-1939. Fotografia e informazione di guerra*<sup>30</sup>, allestita all'Accademia di Belle Arti dal Gruppo informazioni e comunicazioni di massa. Luigi Carluccio, nominato un anno più tardi curatore del settore Arti Visive della Biennale, organizza nel 1978 ai Magazzini del Sale una mostra fotografica intitolata *L'immagine provocata*, come sezione parallela della 38. Esposizione Internazionale d'Arte. Presenta le immagini di Mario Giacomelli, Italo Zannier, Luigi Ghiri, Mario Cresci, Luca Patella, Franco Fontana, Giorgio Avigdor, Lia Rondelli, Isio Saba, Fabrizio Plessi, Francesco Spada, Gianni Capaldi, Massimo Nannucci ed Elsa Mezzano, "muovendo su un arco che va dal paesaggio come idea di natura all'indagine urbana concettualmente modellata"<sup>31</sup>. Da qualche anno infatti il tema del paesaggio desta una particolare attenzione tra i fotografi, a causa di tutti i cambiamenti che la ricostruzione del periodo post bellico e il boom economico hanno prodotto sulla natura e sull'ambiente: si avverte la necessità di confrontare l'idea astratta di paesaggio con ciò che l'occhio percepisce.

E' il 1979 tuttavia l'anno più significativo per la fotografia a Venezia, durante il quale si svolge una "grande festa mondiale" dell'immagine fissa.<sup>32</sup> L'idea di *Venezia 79 - La Fotografia* era nata due anni prima dal direttore dell'International Center of Photography, Cornell Capa, dopo che un fotografo milanese in visita a New York, Marcello Lago, gli ha

---

<sup>30</sup> Annuario 1977-1978, La Biennale di Venezia, 1979, pagg. 157-158.

<sup>31</sup> Luigi Carluccio, introduzione al catalogo della mostra *L'immagine provocata*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1979.

<sup>32</sup> Nell'agosto 1979 la rivista "Photo" dedica un numero monografico a *Venezia: la grande festa mondiale della fotografia*, la "prima e la più importante mai realizzata nella storia dell'immagine fissa".

suggerito di esportare l'attività dell' ICP oltreoceano. La scelta di Venezia trova una spiegazione coerente nella profonda amicizia che lega Cornell Capa a Romeo Martinez e all'esperienza prestigiosa delle Biennali di Fotografia degli anni Cinquanta e Sessanta, organizzate in collaborazione con l'Amministrazione comunale della città. Giorgio Fantoni, che si era occupato in passato con le Arti Grafiche Fantoni delle Edizioni Biennale Fotografica, realizza il catalogo di *Venezia 79* con la casa editrice Electa.

In città Capa trova interlocutori disponibili presso la Municipalità e l'Unesco, e in due anni riesce a organizzare una rassegna di proporzioni e spessore eccezionali: da giugno a settembre 25 esposizioni fotografiche si accompagnano a seminari e *workshop* con gli esponenti più illustri della fotografia internazionale. Cornell Capa con l'ICP si occupa della direzione artistica dell'evento che raccoglie, accanto alle esposizioni realizzate espressamente per Venezia, quelle più significative allestite a livello internazionale nei decenni precedenti: seleziona i materiali, allestisce le mostre e si occupa di invitare gli insegnanti per i programmi educativi. Un comitato scientifico italiano è incaricato invece delle esposizioni dei fotografi italiani. Il tema comune a tutte queste iniziative è l'esplorazione e la documentazione delle tendenze e dei maestri del 20. Secolo.

La conferenza stampa del 20 aprile 1979 annuncia l'inaugurazione il 16 giugno di 25 esposizioni e, come viene specificato nel comunicato, l'iniziativa si inserisce in una precisa "linea di politica culturale" del Comune di Venezia, che ha dato avvio a un tentativo di valorizzazione e riscoperta della fotografia organizzando delle mostre a Palazzo Fortuny, che negli anni successivi avranno un seguito con la creazione del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny: un'esposizione di Bill Brandt, una di Paul Nash, e due di carattere storico *Immagini e materiali del laboratorio di Mariano Fortuny e Immagini di Venezia e della laguna dalle collezioni Alinari e Querini Stampalia*.

La mostra *Fotografia Italiana Contemporanea*, curata da Italo Zannier presenta una selezione di fotografie di 42 fotografi italiani dal 1945 al 1979: 500 immagini che spaziano dalla sperimentazione del linguaggio al fotogiornalismo<sup>33</sup>; Daniela Palazzoli presenta una selezione di 120 fotografie dell'avanguardia europea. Cornell Capa, Renato Danese, James Enyeart e Anne Tucker curano l'esposizione "Fotografia Americana Contemporanea", con

---

<sup>33</sup> Nella mostra *Fotografia Italiana Contemporanea* erano esposte le opere di Luigi Veronesi, Ferruccio Leiss, Giuseppe Cavalli, Vincenzo Carrese, Federico Patellani, Luigi Croceni, Pietro Donzelli, Franco Grignani, Paolo Monti, Fulvio Roiter, Mario De Biasi, Nino Migliori, Mario Giacomelli, Tazio Secchiaroli, Mario Finocchiaro, Tino Petrelli, Ugo Mulas, Gianni Berengo-Gardin, Cesare Colombo, Pepi Merisio, Mimmo Castellano, Giorgio Lotti, Chiara Samugheo, Carla Cerati, Lisetta Carmi, Ferdinando Scianna, Romani Cagnoni, Franco Fontana, Franco Vaccari, Oliviero Toscani, Mimmo Jodice, Luca Patella, Luigi Ghirri, Mario Cresci, Guido Guidi, Roberto Salbitani, Elisabetta Catalano, Gabriele Basilico, Paola Mattioli, Walter Battistessa, Marcella Campagnano, Paolo Gioli.

Bruce Davidson, Michael O'Brien, Robert Adams, William Eggleston, Lee Friedlander e Helen Levitt per citare solo alcuni dei 12 fotografi selezionati. Vengono inoltre organizzate delle importanti personali: *Diane Arbus*, curata da Marvin Israel, *Lewis W. Hine* ad opera di Naomi e Walter Rosenblum. Paul Katz di occupa della mostra su *Robert Frank*, documentando le esperienze nella comunicazione visiva attraverso fotografia, film e videotape, Henri Cartier-Bresson sceglie le 187 immagini per la propria mostra. Viene presentata una retrospettiva su Robert Capa, che presenta le sue immagini più celebri e degli scatti inediti e il Center of Photography di Tucson cura un'esposizione di Eugene Smith, morto l'anno precedente. L'archivio della Galleria Zabriskie di New York presenta 50 originali eseguiti da Alfred Stieglitz, l'ICP sceglie 100 immagini della mostra di *Weegee* curata da Stettner e vengono esposte 150 fotografie di Edward Weston della collezione della sorella.

Dalla "Collezione Alfred Stieglitz", invece, Weston Naef seleziona 100 fotografie rappresentative del movimento della Photo-Secession americana, e ancora: una mostra dedicata alla "Collezione Sam Wagstaff", l'esposizione *Hecho en latino america*, e *Autoritratto: Giappone*; il Ministero della Cultura francese in Belgio realizza la mostra *Images des hommes*, con opere di 22 fotografi tra i quali Bischof, Brandt, Brassai, René Burri, Cartier-Bresson, Doisneau, Giacomelli, Kertész, Koudelka, Sander e Sudek, e gli archivi Polaroid misero a disposizione 200 immagini per la mostra *Esplorazione di un medium*. Vengono allestite due mostre storiche, *Il conte Primoli* e *Francesco Paolo Michetti*. Romeo Martinez contribuisce a questa manifestazione selezionando, tra 4000 lastre originali, 50 immagini che vengono stampate da Pierre Gassmann per l'esposizione veneziana di *Eugene Atget*, della quale Martinez firma il catalogo per le edizioni Electa.

La redazione scientifica del catalogo di *Venezia 79* viene affidata a Daniela Palazzoli, che nel 1973 ha curato con Luigi Carluccio a Torino la celebre esposizione *Combattimento per un'immagine*, a Vittorio Sgarbi e a Italo Zannier, l'introduzione a Carlo Bertelli.

In occasione di *Venezia '79-La Fotografia* hanno un ruolo molto importante anche i seminari tenuti da esperti quali Robert Delpire, Pierre Gassmann, L. Fritz Gruber, Weston Naef, John G. Morris, Cornell Capa per nominarne solo alcuni, e i workshop coordinati da George Krause e Via Wynroth, che si svolgono nei mesi estivi. Questi corsi, che si

avvalgono della collaborazione dei più importanti interpreti e teorici della scena internazionale, durano alcuni giorni e spaziavano dalla storia alla pratica fotografica.<sup>34</sup>

Le mostre dedicate alla fotografia storica e contemporanea continuano a Palazzo Fortuny con Il Centro di Documentazione diretto e coordinato da Sandro Mescola e Silvio Fuso. Legati da amicizia a Romeo Martinez, intrattengono con lui il rapporto degli allievi con il maestro: nelle visite a Parigi trovano in lui un interlocutore attento, sempre prodigo in consigli.

Dopo aver preso parte ad alcuni seminari a Palazzo Fortuny nel 1980<sup>35</sup>, nei quali affronta l'indagine storica nella fotografia, Romeo Martinez cura nel 1981 una mostra sui calotipi della Société Française de Photographie, e il suo intervento risulta fondamentale, come racconta Silvio Fuso, anche per la realizzazione della mostra di Helmut Newton nel 1984, che ottiene uno straordinario successo presso il pubblico. Il Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny ha portato avanti negli anni una ricognizione importante delle applicazioni della fotografia agli ambiti più diversi, nello spirito con cui Martinez aveva curato le Biennali di Fotografia<sup>36</sup>. Hanno collaborato al Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny

---

<sup>34</sup> Programma educativo dall'11 al 16 giugno 1979: Erich Lessing *Photographing Art*, Marc Riboud *Photojournalism*, Wladimiro Settemelli *Recovering the Social History of Society Through Old Photographs*. Dal 18 al 23 giugno: Robert Heinecken *Extending the Conventional Photograph in a "fine art" context*, Guy le Querrec *The Language of Seeing*, Pedro Meyer *Problem Solving for Photographers*, George Tice *Making the Fine Photographic Print*, Pete Turner *Aspects of Colour*, Philippe Halsman *Psychological Portraiture*. Dal 25 al 30 giugno: Lucas Samaras *Exploration of the Self*, Deborah Turbeville *Fashion*, Christian Vogt *Things behind Things*. Dal 2 al 7 luglio: Marie Cosindas *Instant Color-Still Life and Portraiture*, Francisco Hidalgo *Creative Color Photography*, Marthe Pearson *Polaroid Portraiture*, Neal Slavin *8x10 Polacolor and other Color Techniques*, Luigi Veronesi *History, Theory and Technique of the Photogram*. Dal 9 al 14 luglio: Lee Friedlander *Blind Date - Snapshot Aesthetic*, Romeo Martinez *A History Course: Known and Unknown Stories About Great Photographers*, Nathan Lyons *Vision as Language*, Duane Michals *Sequence and Inner Vision*. Dal 16 al 21 luglio: Arnold Newman *Photography as a Creative Medium*. 23-28 luglio: Fulvio Roiter *Exploring Venice (color)*. 30 luglio-4 agosto: Christopher Broadbent *Introduction to Large-Format Photography*, Will McBride *Creation of the Photographic Book*. 6-11 agosto: David Hurn *The making of a Picture Story*, Robert Sisson *Natural Science Photography*. 13-18 agosto: Nino Migliori *Off-camera Experimentation*, Eva Rubinstein *Messages from the Interior*, Italo Zannier *The Photographic Language*. 20-25 agosto: Art Kane *Photography as Theater*, Joseph Saltzer *The Zone System for All Formats*, Stephen Shore *The New Color (large format)*. 27 agosto-1 settembre: Gianni Berengo Gardin *Exploring Venice (black and white)*, James A. Fox *The picture Story from Idea to Publication*, Dr. Harold Edgerton *Theory and Application of Stroboscopic Light and High Speed Photography*, Giorgio Lotti *Photojournalism*. 3-8 settembre: Aldo Ballo *Interior Photography with Ambient Light*, Lucien Clergue *The Nude in natural Light*, Mario De Biasi *Reportage*, Ernst Haas *Color and Light*, Paul Hill *The Subjective/Psychological Approach to Photography*. 10-15 settembre: Helmut Gernsheim *History of Photography*, Lisette Model *Personal Encounters*, Oliviero Toscani *There is More to Fashion than Clothing*.

<sup>35</sup> Da maggio a luglio si tengono degli incontri cui partecipano anche Aldo Ballo, Franco Fontana, Giorgio Lotti, Paolo Monti, Ferdinando Scianna e Luigi Veronesi.

<sup>36</sup> Alcune delle mostre organizzate dal Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny: 1978 *Immagini e materiali del laboratorio Fortuny*, 1979 *Venezia '79 - La Fotografia*, 1980 *Trent'anni di fotografia a Venezia attraverso le immagini del circolo fotografico La Gondola*, 1981: *Robert Demachy fotografo 1859-1936*, *Edward Weston: i nudi*, *La guerra rappresentata-Fotografie della prima guerra mondiale in Italia: usi, modi, funzioni*, *Fotografia e danza*, *I calotipi della società francese di fotografia 1840-1860*, *Frank Meadow Sutcliffe, fotografo di Withby 1853-1941*, *Vieni avanti retino...* (mostra organizzata dopo il corso "Fotografia arbitraria e fabbricazione di immagini" tenuto da Ando Gilardi). 1982 *Eugene Atget, 50 fotografie*, *Fotografia tridimensionale: ologrammi di Setsuko Ishi e di Rudie Berkhout*, *Cecil Beaton - 60 fotografie 1922-1971*. 1983: *Mariano Fortuny collezionista*, *Diane Arbus: 60 fotografie*, *Il colore della belle époque - i primi processi fotografici diapositivi*, *Robert Mapplethorpe: fotografie*. 1984: *I fotografi di Hollywood 1921-1941*, *David Bailey-fotografie 1964-1983*, *Helmut Newton*. 1985: *Horst: fotografie 1931-1984*. 1986 *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, *Ansel Adams*, *Bruce Weber*. 1987: *Dialectical Landscape - Nuovo paesaggio americano*. 1988: *Brasile - fotografie di Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco*, *Paparazzi - Fotografie 1953-1964*. 1989: *L'insistenza dello sguardo - Fotografie italiane 1839-1989*, *Vittorio Emanuele III - Album di guerra 1915-1918*, *I pittorialisti - fotografie francesi 1896-1930*. 1990: *Walker Evans - American Photographs*, *Man Ray - Cent'anni di libertà 1890-1990*, *Edward Weston*, *Fotografie della Collezione Fortuny*. 1991: *Paolo Gioli. Nel crudele spazio stenopeico*. 1992: *Mapplethorpe*. 1993: *La fotografia al Bauhaus*.

molti curatori esterni, tra i quali Italo Zannier e Paolo Costantini per le mostre *I dagherrotipi della collezione Ruskin* e *Venezia nella fotografia dell'Ottocento* nel 1986, *Paparazzi. Fotografie 1953-1964*, nel 1988, *L'insistenza dello sguardo* nel 1989. Nel 1987 Paolo Costantini con Silvio Fuso e Sandro Mescola cura la mostra *Nuovo Paesaggio Americano, Dialectical Landscape*, un'importante occasione di confronto per il pubblico italiano con la tematica del paesaggio come architettura spaziale complessa nelle fotografie degli americani Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage e Stephen Shore.

Nel 1990 all'Esposizione Internazionale d'Arte viene assegnato il Leone d'oro per la scultura a Berndt e Hilla Becher. Jean Clair, all'epoca direttore del settore Arti Visive della Biennale, invita Italo Zannier, con la collaborazione dell'Archivio Alinari ad allestire un'ambiziosa esposizione all'interno del Padiglione Italia ai Giardini dal titolo *1895-1995. Un secolo di ritratto fotografico in Italia*.

In una lettera inviata a Sakir Eczacibasi Martinez aveva scritto che il suo sogno sarebbe stato di tornare a vivere a Istanbul per lavorare a uno dei progetti per lui più importanti, e che purtroppo non ha potuto realizzare, una storia della fotografia.

Un compromesso tuttavia rispetto al suo desiderio irrealizzato di un progetto storico – culturale di respiro internazionale, è la direzione della collana dei Grandi Fotografi Fabbri. La collezione è costituita da quasi ottanta album monografici, che si compongono di una ricca selezione di immagini, due testi storico-critici collocati all'inizio e alla fine, e in conclusione le note biografiche, l'elenco delle esposizioni e delle pubblicazioni degli autori. Egli firma il testo dei numeri dedicati a Koudelka, Atget e Boubat.

Queste uscite, distribuite in edicola, rappresentano un esempio riuscito di quanto Martinez ha cercato di realizzare nell'arco di tutta la sua carriera: dei progetti monografici sugli Autori nei quali le immagini occupino lo spazio principale, dei libri con una buona qualità di stampa, bene impaginati e a prezzi contenuti.

Egli crea una straordinaria architettura che ottiene una larghissima diffusione in tutta Italia, diventando un riferimento classico alla portata di un pubblico molto ampio.

---

1994: *Da Ansel Adams a Andy Warhol: ritratti e autoritratti dal Museo d'Arte dell'Università del Michigan*. 1998: *Venezia novecento - la Reale Fotografia Giacomelli*.

Il capitolo, e questa ricerca, si concludono con l'elenco delle pubblicazioni ideate da Martinez in qualità di direttore di collana e di quelle cui ha partecipato firmando il testo o parti di esso.

Editions C—J. BUCHER, Lucerna e Francoforte: Martinez dirige la collana BIBLIOTHEK DER PHOTOGRAPHIE

Tim M. Gidal, *Deutschland: Beginn des modernen Photojournalismus*, C.-J. Bucher, Luzern, 1972 (Vol 1)

André Jammes, *William H. Fox Talbot: Ein verkannter Erfinder und Meister der Photographie*, C.-J. Bucher, Luzern, 1972

Bernard Georges, *Grosse Photographen unserer Zeit: Edouard Boubat*, C.-J. Bucher, Luzern, 1972

Niklaus Flueler, *Grosse Photographen unserer Zeit: Werner Bischof*, C.-J. Bucher, Luzern, 1973

W. Rotzler, *Photographie als kuenstlerisches Experiment*, C.-J. Bucher, Luzern, 1974

Robert J. Doherty, *Sozial-Dokumentarische Photographie in den U.S.A.*, C.-J. Bucher, Luzern, und Frankfurt 1974 (vol.4)

Jean Mitry, *Schriftsteller als Photographen 1860-1910*, C.-J. Bucher, Luzern und Frankfurt, 1975

André Jammes, *Hippolyte Bayard: Ein verkannter Erfinder und Meister der Photographie*, C.-J. Bucher, Luzern und Frankfurt, 1975

Olga Carlisle, *Grosse Photographen unserer Zeit: Inge Morath*, C.-J. Bucher, Luzern, 1975

Jean Lattes, *Sportphotographie 1860-1960*, C.-J. Bucher, Luzern und Frankfurt, 1977 (vol.10)

Editions C—J. BUCHER in collaborazion con le case editrici AMPHOTO e Macmillan Publishing, New York: Martinez dirige la collana in lingua inglese PHOTOGRAPHY=MEN AND MOUVEMENTS

André Jammes, *William H. Fox Talbot: Inventor of the Negative-Positive Process*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973

Tim Gidal, *Modern Photojournalism: Origin and Evolution 1910-1933*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973

Bernard George, *Edouard Boubat*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973

Niklaus Flueler, *Werner Bischof*, AMPHOTO, New York, 1976

W. Rotzler, *Photography as Artistic Experiment from Fox Talbot to Moholy-Nagy*, AMPHOTO New York, 1976

Robert J. Doherty, *Social Documentary Photography in the USA*, AMPHOTO, New York, 1976

Collana I Grandi Fotografi, Fabbri Editori, diretta da Romeo Martinez e Bryn Campbell.

- Philippe Garner, *Cecil Beaton*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 01/I, 1982.  
Jean Paul Croize, *David Hamilton*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 02/I, 1982  
Bryn Campbell, *Ernst Haas*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 03/I, 1982  
Cristian Caujolle, *Jacques Henri Lartigue*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 04/I, 1982  
Marc Haworth Booth, *Donald Mc Cullin*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 05/I, 1982  
Attilio Colombo, *Pete Turner*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 06/I, 1982  
Alain Jouffroy, William Klein, *William Klein*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 08/I, 1982  
Philippe Neagu, *Nadar*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 09/I, 1982  
Monica Cossardt, *Dennis Stock*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 10/I, 1982  
Margaret Harker, *Julia Margaret Cameron*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 11/I, 1982  
Marc Haworth Booth, *Bill Brandt*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 12/I, 1982  
Italo Zannier, *Fulvio Roiter*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 13/I, 1982  
Tuguo Tada, *Hiroshi Hamaya*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 14/I, 1982  
Edgardo Pellegrini, *Franco Pinna*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 15/I, 1982  
Jacques Prevert, Jean-François Chevrier, *Robert Doisneau*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 16/I, 1982  
Attilio Colombo, *Mario de Biasi*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 17/I, 1982  
Douglas Faulkner, *Douglas Faulkner*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 18/I, 1982  
Giorgio Armani, Attilio Colombo, *Gianpaolo Barbieri*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 19/I, 1982  
John G. Morris, Peter Magubane, *Peter Magubane*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 20/I, 1982  
Giorgio Celli, Attilio Colombo, *Nino Migliori*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 21/I, 1982  
Joe Cuomo, Attilio Colombo, Charles Harbutt, intervista, *Charles Harbutt*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 22/I, 1982  
Giovanni Chiamonte, Attilio Colombo, *Gianni Berengo Gardin*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 23/I, 1982  
Giuseppe Bovini, Raoul Hausmann, Werner Graff, *Raoul Hausmann*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 24/I, 1982  
Pietro Marino, Attilio Colombo, *Mario Cresci*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 25/I, 1982  
Janus, Man Ray, I Grandi Fotografi, Fabbri, 26/I, 1982  
Enzo Fabiani, Attilio Colombo, *Pepi Merisio*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 27/I, 1982  
Max Scheler, Herbert List, *Herbert List*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 28/I, 1982  
André Pietre de Mandiargues, Ferdinando Scianna, *Henri Cartier-Bresson: Ritratti 1928-1982*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 01/I, 1983  
Attilio Colombo, *Tina Modotti*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 02/II, 1983  
Attilio Colombo, *André Kertész*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 03/I, 1983  
Giuliana Scimé, *Luigi Veronesi*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 04/I, 1983  
William S. Johnson, *W. Eugene Smith*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 05/I, 1983  
Martin Harrison, *David Bailey*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 06/I, 1983  
Attilio Colombo, *Tazio Secchiaroli*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 07/I, 1983

Caio Garrubba, Aleksandr Rodtchenko, *Aleksandr Rodchenko*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 08/I, 1983

Willy Ronis, *Willy Ronis*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 09/I, 1983

Vladimiro Settimelli, *Fratelli Alinari*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 10/I, 1983

Anna Farova, *Josef Sudek*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 11/I, 1983

Attilio Colombo, Bruno Segre, *Romano Cagnoni*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 12/I, 1983

Hans Koning, René Burri, *René Burri*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 13/I, 1983

Goffredo Parise, Attilio Colombo, *Caio Garrubba*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 14/I, 1983

Giuliana Scimé, *Manuel Alvarez Bravo*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 15/I, 1983

Jacques Prevert, Romeo Martinez, *Edouard Boubat*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 16/I, 1983

Enzo Sellerio, Diego Mormorio, *intervista, Enzo Sellerio*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 17/I, 1983

Romeo Martinez, Ferdinando Scianna, *Eugène Atget*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 18/I, 1983

Giuseppe Turrone, Attilio Colombo, *Elio Luxardo*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 19/I, 1983

Cornell Capa, Harvey V. Fondiller, *Cornell Capa*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 20/I, 1983

Margaret Harker, *William Henry Fox Talbot*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 21/I, 1983

Christiane Baroche, *Lucien Clergue*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 22/I, 1983

Attilio Colombo, *Erwin Blumenfeld*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 23/I, 1983

Franco Di Bella, *Publifoto 1946-1966: Immagini di vita italiana dall'archivio di una grande agenzia*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 24/II, 1983

Anna Winand, *Robert Capa*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 24/I, 1983

Luigi Carluccio, Attilio Colombo, *Mario Giacomelli*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 29/II, 1983

Jeanloup Sieff, Giuseppe Bovini, *Jeanloup Sieff*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 30/II, 1983

Bruno Munari, Attilio Colombo, *Giorgio Lotti*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 31/II, 1983

Hugo Loetscher, Giorgio Soavi, *Werner Bischof*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 32/II, 1983

Achille Bonito Oliva, Franco Fontana, Giuliana Scimé, *Franco Fontana*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 33/II, 1983

Vera Giannini, Eva Rubinstein, I Grandi Fotografi, Fabbri, 34/II, 1983

Aldo Patellani, Kitti Bolognesi, Giovanna Calvenzi, *Federico Patellani*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 25/II, 1983

Thomas Hopker, *Thomas Hopker*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 36/II, 1983

Franco Vaccari, Ennery Taramelli, *Luigi Ghirri*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 37/II, 1983

Anna Farova, *Marc Riboud*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 38/II, 1983

Antonio Arcari, *Paolo Monti*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 39/II, 1983

Robert A. Sobieszek, *Arnold Newman*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 40/II, 1983

Leonardo Sciascia, Aldo Santini, *Ferdinando Scianna*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 41/II, 1983

Jean Pierre Sudre, Attilio Colombo, *Denis Brihat*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 42/II, 1983

Filiberto Menna, Giuseppe Alario, *Mimmo Jodice*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 43/II, 1983

Attilio Colombo, *Florence Henri*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 44/II, 1983

Attilio Colombo, *Luciano d'Alessandro*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 45/II, 1983

Vera Feyder, Attilio Colombo, *Martine Franck*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 46/II, 1983



Natalia Aspesi, Attilio Colombo, *Giuseppe Pino*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 47/II, 1983  
Romeo Martinez, *Josef Koudelka*, I Grandi Fotografi, Fabbri, 48/II, 1983

Contributi in ordine cronologico di Romeo Martinez in qualità di autore.

4. Concorso Internazionale Fotografico Orso d'Oro, Biella, 26 ottobre-9 novembre 1958.  
In una delle due giurie: Romeo Martinez, Paolo Monti, Giovanni Masssara

*Alfred Nicolas Normand, architecte: photographies de 1851-1852*, catalogue 1976.  
Martinez si è occupato delle schede delle fotografie scattate a Costantinopoli.

Guy Le Querrec, *Quelque part*, Contrejour, Paris, 1977. Prefazione di Romeo Martinez e Arnaud Claas.

Jeanloup Sieff, *La Vallée de la Mort*, Editions Denoël Filipacchi, Paris, 1978. Prefazione di Romeo Martinez.

Romeo Martinez e Alain Pougetoux, *Atget, Voyages en ville*, Editions du Chene, Paris, 1979. [prima edizione, Asahi Shimbun Publishing Co., Tokyo, 1979]

*Victor Regnault 1810-1878. Oeuvre photographique*, Musée des Arts Décoratifs – Paris, 25 aprile-1 luglio 1979. Romeo Martinez scrive la nota storica sull'autore.

Romeo Martinez, *Eugène Atget*, Electa, Milano, 1979

Romeo Martinez, *Robert Capa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979

Romeo Martinez, *Erich Salomon*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980.

*I calotipi della Società Francese di Fotografia*, Marsilio, Venezia, 1981, catalogo della mostra, curata da Romeo Martinez, Sandro Mescola, Christiane Roger, Palazzo Fortuny, Venezia. Martinez cura inoltre nel catalogo la scheda storica relativa a Victor Regnault 1810-1878. (Pagg. 17-21)

*Les expositions photographiques 1981*, XXXIV Salon International de la Photo et du Cinéma, 24 ottobre-2 novembre 1981, Paris. Martinez firma *Propos sur la photographie chonoise*.

*Atelier Man Ray. Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller. 1920-1935*, Centre George Pompidou, Philippe Sers Editeur, Paris, 1982.  
Martinez in un'intervista parla di Bill Brandt, pagg. 48-50

Prevert, Jacques, Martinez, Romeo, *Edouard Boubat*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Martinez, Romeo, Scianna, Ferdinando, *Eugène Atget*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Martinez, Romeo, *Josef Koudelka*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

*Paolo Monti Fotografi di Brunelleschi. Le architetture fiorentine*, Grafis Edizioni, Bologna, 1986. Catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Strozzi, 19 luglio-12 agosto 1986.  
Nella sezione degli scritti, una *Conversazione su Paolo Monti* di Romeo Martinez, redatta in occasione di una mostra dedicata a Monti a Chiasso nel 1983 e trascritta da Ferdinando Scianna).

*Gianni Berengo Gardin. Fotografie 1953-1990*, Art&, Udine, 1990. Testi di Giovanni Chiaramonte e Italo Zannier. Presentazione di Romeo Martinez.

IMMAGINI



Catalogo della Prima Mostra Internazionale Biennale della Fotografia di Venezia, aprile-maggio 1957



Foto Alfredo Pratelli, 1957. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Catalogo della Seconda Mostra Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, ottobre 1959



Foto Giuseppe Bruno, 1959. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Foto Giuseppe Bruno, 1959. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Foto Giuseppe Bruno, 1959. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Catalogo della Terza Mostra Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, maggio-giugno 1961



Foto Walter Boje, 1961. Romeo Marrtinez a sinistra. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Foto Walter Boje, 1961. Romeo Martinez a destra. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Foto Walter Boje, 1961. Man Ray, L. Fritz Gruber, Morris Gordon. (Collezione Jacqueline Feron Martinez)



Catalogo della Quarta Mostra Biennale Internazionale della Fotografia di Venezia, settembre-ottobre 1963

## CONCLUSIONE

*"It is all a question of honourably exchanging, giving and not always taking..."<sup>1</sup>*

Lavorare su una rivista significa confrontarsi con la necessità di mettere a fuoco un oggetto percepito a distanza: la distanza non è però costante, lo sguardo deve adattarsi di volta in volta a ogni argomento, a ogni immagine, spesso con un senso di vertigine causato dalla quantità, dalla vastità, dalla forza stessa delle pagine stampate. Una rivista è uno strumento molto sfuggente, si definisce solo con il passare del tempo e attraverso la considerazione di aspetti di natura molto diversa, dalla veste grafica alle scelte editoriali, dalla qualità dei contributi a quella della stampa. L'aspetto fondamentale è il suo posizionamento al crocevia di sistemi diversi, culturali, sociali, economici. La forza di una rivista è anche la consapevolezza del proprio pubblico, che è un elemento strettamente connesso alla sua identità.

Cosa rappresentava dunque "Camera"?

La sintesi più chiara la dà la Redazione stessa, dopo che Romeo Martinez ha lasciato l'incarico di redattore capo, cui era giunto 11 anni prima: "Incrocio di tutte le tendenze, punto di convergenza di diversi movimenti fotografici, forum di idee e di opinioni, "Camera" vanta di aver assolto alla sua funzione e di perseguirla senza pregiudizi né esclusività di ordine etico o estetico." Continua: "...le nostre scelte di fondo rimangono: priorità al visivo, primato della qualità e della varietà dei procedimenti di stampa, uniti a una realizzazione grafica senza ridondanza."<sup>2</sup>

Romeo Martinez ha avuto il grande merito di saper coniugare la pratica fotografica con l'estetica, il pensiero teorico con il mestiere della fotografia: egli credeva nella necessità di "trattare di fotografia attraverso la fotografia".<sup>3</sup>

Uno dei primi numeri realizzati agli esordi della sua carriera conteneva già una dichiarazione di intenti molto lucida: "...Ci teniamo ad affermare che gli articoli che appaiono sulla nostra rivista esprimono solo l'opinione dei loro autori, tutte le tendenze di ordine etico ed estetico suscettibili di contribuire all'evoluzione dell'Arte fotografica, dalla più ortodossa alla più rivoluzionaria, si scontreranno sulle pagine

---

<sup>1</sup> James Fox, *Editor, photographer, sketches...* intervista con Ilker MAGA, Editions.M., Bremen, 2001.

<sup>2</sup> Editoriale, in "Camera", 45. Anno, n.1, gennaio 1966, pag.3.

<sup>3</sup> Nota della Redazione, in "Camera", 39. Anno, n.5, maggio 1960, pag. 14.



di "Camera", perché è di frequente la diversità delle opinioni e delle opere che fanno nascere il desiderio del rinnovamento, così come le condizioni della creazione entusiasta."<sup>4</sup>

Romeo Martinez ha trasformato la rivista svizzera "Camera" in uno strumento internazionalmente riconosciuto di diffusione e promozione della cultura fotografica europea.

Attraverso il suo lavoro di definizione dei generi fotografici, ha contribuito ad ampliare il panorama delle applicazioni della fotografia nella società contemporanea, spaziando dal reportage - un genere, insieme alla fotografia documentaria, che lega l'uomo al momento storico nel quale si trova a vivere - alla fotografia di moda, dal reportage industriale al nudo, dalla fotografia di paesaggio al ritratto. Rifiutando di stabilire una gerarchia tra i generi, ha sempre creduto nella qualità delle immagini, fossero esse di un fotografo amatore o di un professionista. Ha ricercato in tutti i settori le attività che offrivano uno spazio interessante alla fotografia e ne ha mostrato i risultati migliori. Ha contribuito all'educazione del pubblico all'immagine attraverso le immagini stesse, non attraverso la parola, di cui la fotografia diventa ancora una volta illustrazione.

Rispetto al cinema, infatti, la fotografia poneva al pubblico delle difficoltà ben più consistenti. Se il primo, infatti, si rivolgeva a tutto un Paese, godeva di vetrine internazionali quali sono i festival cinematografici e di un sistema pubblicitario di grande efficacia, il fruitore medio di una fotografia, era, nella migliore delle ipotesi, il lettore di un quotidiano o di un periodico ad alta tiratura. E ancora, laddove il film riproduce una realtà e ogni spettatore può immedesimarsi e fruire dell'opera, la fotografia interessa questo stesso pubblico, non esperto, per il suo contenuto, ma una lettura più approfondita della qualità estetica dell'immagine non può prescindere da un'educazione che i fruitori, soprattutto nell'epoca presa in considerazione da questa ricerca, non possiedono ancora. La fotografia come fatto estetico, assimilabile quindi a un quadro, non può trarre vantaggio, come quest'ultimo, dall'insegnamento scolastico delle scuole medie inferiori e superiori.

L'utilizzo da parte della stampa, che assicurava alla fotografia un pubblico assai ampio in quegli anni, sfruttava il lato eminentemente documentario dell'immagine,

---

<sup>4</sup> Nota della Redazione, in "Camera", 33. Anno, n. 1, gennaio 1954, pag. 16.

attraverso la narrazione di un fatto accaduto. L'incapacità del pubblico di analizzare il dato estetico, rende la fotografia più effimera, meno incisiva, soprattutto se non si è in presenza di immagini di qualità che dialogano con l'immaginazione dello spettatore.

Anche in questo caso, tuttavia, la fotografia richiede una disciplina più severa del film, proprio perché il ruolo dello spettatore deve essere un ruolo attivo: in una situazione di ricezione passiva, la più debole narratività della fotografia, richiede uno sforzo che il fruitore compie con maggiore difficoltà.

Se, alla luce di questo limite culturale nella diffusione, nelle redazioni non si manifesta la volontà di utilizzare delle immagini di qualità (e ciò è legato alla cultura fotografica dei suoi componenti, che non può provenire dall'educazione scolastica), l'immagine contenuta nella fotografia, quell'equilibrio tra sospensione temporale e narratività raggiunto dall'Autore non potrà mai essere percepito, né apprezzato quanto meriterebbe.

Risalta a questo punto in tutte le sue implicazioni l'investimento sulla qualità portato avanti con ostinazione da Romeo Martinez, che, innalzando il livello delle pubblicazioni con la richiesta ai fotografi di stampe tecnicamente perfette, innalza anche il gusto del pubblico, che, più esigente, può condizionare positivamente le dinamiche interne al campo fotografico.

Il legame con i fotografi è caratterizzato da un grande rispetto: per Martinez l'Autore ha il ruolo assoluto attraverso le sue immagini. Osserva dunque le disposizioni dei fotografi che impongono l'uso della didascalia, come ad esempio molti esponenti di Magnum, ma dove è possibile le elimina, per lasciare che l'immagine parli in maniera autonoma attraverso i codici che le sono propri.

"E' l'osservatore sveglio, il lettore di immagini attento a porre la questione dell'autore e di ciò che questi possa aver apportato al di fuori della sua abilità tecnica. E' proprio in questo momento che la fotografia comincia a levarsi la maschera di obiettività e ci rivela sul suo piano più veritiero il senso dell'espressione personale, lo spirito della personalità del fotografo."<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Romeo Martinez, *Trois photographes suisses*, in "Camera", 33. Anno, n. 11, novembre 1954, pagg. 478-479 e pag. 514.

La scelta di approfondire anche i meccanismi fisici e ottici della visione sulle pagine di "Camera" rientrano nell'intenzione di dare al pubblico gli strumenti per formulare un giudizio critico sull'immagine, facendo in modo che il processo inconsapevole della visione diventi invece consapevole.

Romeo Martinez ha cercato di ampliare il vocabolario critico della fotografia, identificando dei valori e una terminologia per giudicare le fotografie, ma egli ha soprattutto messo in evidenza la straordinaria complessità e ricchezza del mondo fotografico.

"...Abbiamo sempre sostenuto in questa rivista che in fotografia, tranne quando essa è considerata come un mezzo di investigazione scientifica o come uno strumento trascrittivo di studio, la maniera di vedere è molto più importante della maniera di fare." "E' in questo spirito che abbiamo accolto sulle nostre pagine tutti i talenti la cui qualità di visione rendeva conto della qualità dell'arte fotografica – per non dire dell'arte semplicemente – sforzandoci di riportare le opere alla loro giusta dimensione senza esagerare con compiacimento la statura degli uomini."<sup>6</sup>

Questo rifiuto per la celebrazione e la "logomachia agiografica" attraversa anche i suoi scritti storici, cui si dedica con grande passione a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Il suo approccio accorda grande importanza al dato sociologico, che lo porta a considerare la fotografia come una figlia della rivoluzione industriale, la cui evoluzione è dunque strettamente legata al dato tecnico, che ne condiziona l'estetica.

Un grande rinnovamento scuote la fotografia con l'avvento delle pellicole a colori, esse creano una nuova dimensione, che non è semplicemente un elemento aggiunto al bianco e nero, è del tutto diverso e ugualmente completo. Martinez lo definisce una "dimensione d'ordine psicologico", un richiamo alla sensibilità che permette una presenza più evidente dell'artista, il suo "potenziamento soggettivo".<sup>7</sup>

La fotografia a colori permette una più facile assimilazione del fotografo all'artista, dunque, mentre il foto-giornalista, e con più frequenza coloro che utilizzano il bianco e nero, trovano invece maggiore consonanza con la dimensione dell'autore.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Romeo Martinez, *Edouard Boubat*, in "Camera", 35. Anno, n.6, giugno 1956, pag. 237.

<sup>7</sup> Romeo Martinez, Irving Penn, in "Camera", 39. Anno, n.11, novembre 1960, pag. 4.

<sup>8</sup> Come scrive infatti anche Gaëlle Morel nel suo libro, la legittimazione artistica che lo Stato francese ha riconosciuto alla fotografia alla fine degli anni Ottanta, ha scisso il campo fotografico, da un lato coloro che si riconoscono nella dimensione di artista, dall'altro invece il foto-reporter con la sua portata creativa, che

Martinez ha affrontato anche l'aspetto delle esposizioni di fotografia, che rappresentano uno dei dispositivi importanti per la sua legittimazione culturale. Le mostre dei primi anni Cinquanta erano in Europa ancora dedicate quasi esclusivamente ai fotografi amatori, l'ultima generazione di dilettanti colti, professionisti con la passione per la fotografia, cui dedicavano tempo e mezzi in maniera molto seria. La caratteristica di queste mostre, nella consuetudine della Federation Internationale d'Art Photographique (FIAP), era il sistema del concorso, i fotoamatori inviavano i materiali a una giuria che li valutava, assegnava i premi ed esponeva le migliori fotografie. Il riferimento americano per eccellenza in questi anni, la mostra di Edward Steichen organizzata al MoMA, *The Family of Man*, adotta un criterio leggermente diverso: il comitato di selezione attinge indistintamente all'opera di professionisti e fotoamatori, che non ricevono dei premi, ma vengono in questo modo selezionati per l'esposizione, il cui intento non è tuttavia la promozione della fotografia nelle sue differenti espressioni, ma la dimostrazione dell'idea del curatore. Tutte le immagini, infatti, sono parte di sequenze che costituiscono la trama del concetto che Steichen propone. L'innovazione delle Biennali Internazionali della Fotografia organizzate da Romeo Martinez a Venezia è proprio l'attenzione esclusiva dedicata alla fotografia e ai suoi interpreti. Accanto alle mostre personali, organizza delle mostre collettive nelle quali ogni autore è presente con una serie di immagini, per restituire un'idea più ampia del suo lavoro.

“Le esposizioni basate sull'illustrazione di un'idea o di un concetto in cui i fotografi sono presenti esclusivamente per il fatto che le loro immagini contribuiscono alla continuità di una narrazione immaginata e concepita al di sopra di essi, è in qualche modo un abuso, poiché il fotografo crede di essere apprezzato per l'insieme della sua opera, mentre si tratta invece di una o più immagini strappate dal loro contesto originale che contribuiscono invece solo alla narrazione del “direttore d'orchestra”. [...] “Potrei capire che il singolo autore venisse sacrificato nel nome di una totalità anonima nota come la fotografia, ma solo se ciò avesse come scopo l'educazione

---

preferisce la definizione di autore. Morel, Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, CRNS Editions, Paris, 2006, pag. 107.

visiva: l'aumento della conoscenza, l'esercizio del giudizio e del senso critico, la formazione del gusto [...]".<sup>9</sup>

Accanto alle esposizioni e al suo lavoro presso "Camera", Martinez ha portato avanti numerosi progetti editoriali, fedele agli stessi criteri utilizzati per la rivista, una grande qualità di stampa, l'estrema misura grafica e dei prezzi contenuti.

L'impegno di Martinez per la fotografia non viene meno, né varia la sua natura con il passare degli anni, alimentato dalla sua grande passione, da una vasta cultura, dal rigore e dalla modestia, che, a dispetto del ruolo fondamentale svolto nel panorama fotografico internazionale, gli hanno permesso di restare fedele a se stesso per inseguire la conoscenza in piena libertà.

"Non penso di aver raggiunto una certa saggezza, ma forse un certo buon senso sì. Mi ritengo uno scrittore. Che cosa significa per me essere uno scrittore? Semplicemente essere fedele alla mia immaginazione. Quando scrivo qualcosa, ci penso non in termini di fedeltà ai fatti, (...) ma in termini di fedeltà a qualcosa di più profondo. Quando scrivo un racconto lo faccio perché in qualche modo ci credo, non come chi crede semplicemente nella storia, ma come chi crede in un sogno o in un'idea."<sup>10</sup>

*"Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement."*<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Lettera inviata da Romeo Martinez a Morris Gordon il 29 gennaio 1964.

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *L'invenzione della poesia*, Arnoldo Mondadori, Milano, 2001, pag. 111.

<sup>11</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, pag. 19.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Atelier Man Ray. Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller. 1920-1935*, Centre George Pompidou, Philippe Sers Editeur, Paris, 1982.

AA.VV., *Edward Steichen. Une épopée photographique*, catalogo della mostra, Editions du Jeu de Paume, Paris, 2007.

AA.VV., *I calotipi della Società Francese di Fotografia*, Marsilio, Venezia, 1981, catalogo della mostra curata da Romeo Martinez, Sandro Mescola, Christiane Roger.

AA.VV., *Liselotte Strelow : Retrospektive 1901-1981*, Hatje Cantz Verlag, 2008.

AA.VV., *Nadar, les années créatrices 1854-1860*, catalogo della mostra al Musée d'Orsay, Paris, 1994.

AA.VV., *Otto fotografi italiani d'oggi*, Istituto Arti Grafiche, Bergamo, 1942.

Agamben, Giorgio, *Cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006.

Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 2001

Alpers, Svetlana, *Arte del descrivere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984

Anderson, Joseph L., Richie, Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, New Jersey 1982.

Arcari, Antonio, *Paolo Monti*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Arciero, Gianfranco, *Leggi e regolamenti sulla fotografia*, Nuova Arnica, Roma, 2002.

Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Editions Gallimard, Paris, 1972.

Armani, Giorgio, Colombo, Attilio, *Gianpaolo Barbieri*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Arnheim, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1997.

Aspesi, Natalia, Colombo, Attilio, *Giuseppe Pino*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Avedon, Richard, *Observations*, C.-J. Bucher, Lucerne, 1959

Back, Jean, Schmidt-Lisenhoff, Viktoria, *The Family of Man 1955-2001. Humanismus and Postmodernism: A reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Jonas Verlag, Marburg, 2004.

Baqué, Dominique, *La Photographie plasticienne. Un Art paradoxal*, Regard, Paris, 1998.

Baroche, Christiane, *Lucien Clergue*, Fabbri Editori, Milano, 1983

Barthes, Roland, *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, in *Oeuvres complètes*, tomo III, Editions du Seuil, Paris, 2002 [1968].

Baxandall, Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1978.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Editions Denoel, 1970

Beaumont-Maillet, Laure, Denoyelle, Françoise, e Versavel, Dominique, *La photographie humaniste, 1945-1968*, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 2006.

Bellmer, Hans, *Petite Anatomie de l'Image*, Editions Allia, Parigi, 2008.

Benassati, Giuseppina a cura di, *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Bologna, Grafis, 1990.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991 [1936].

Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997.

Berengo Gardin, Gianni, *Gianni Berengo Gardin. Fotografie 1953-1990*, Art&, Udine, 1990. Testi di Giovanni Chiaramonte e Italo Zannier. Presentazione di Romeo Martinez.

Berenson, Bernard, *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, Editions Albin Michel, Parigi, 1953.

Berger, John, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

Bidermanas, Izis, *Paris de rêves*, La Guilde du Livre, Lausanne, 1950.

Bidermanas, Izis, testo di André Malraux, *Israel*, La Guilde du Livre, Lausanne, 1955.

Bischof, Werner, *Japon*, Robert Delpire, Paris, 1954.

Bonito Oliva, Achille, Fontana, Franco, Scimé, Giuliana, *Franco Fontana*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Boot, Chris, *Magnum Histoires*, Phaidon, Paris, 2005.

Borges, Jorge Luis, *L'invenzione della poesia. Lezioni americane*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.

Borges, Jorge Luis, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 2005.

Brandt, Bill, *Camera in London*, The Focal Press, London, 1948.

Brandt, Bill, *Londres de nuit: soixante-quatre photographies*, Arts et Metiers Graphiques, Paris, 1938.

Brassaï, *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, Paris, 1976.

Brassaï, *Notes et propos sur la photographie*, Centre Pompidou, Paris, 2000.

Brassaï, *Images de Camera*, Editions des Deux Coqs d'Or, Paris, 1964.

Brunet, François, *La Naissance de l'Idée de Photographie*, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 2000.

Bouqueret, Christian, *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France 1920-1940*, Marval, Paris, 1997.

Bouqueret, Christian, *Les Femmes Photographes de la Nouvelle Vision en France 1920-1940*, Marval, Parigi, 1998.

Bourdieu, Pierre, a cura di, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini, 2004 [1972].

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris, 1992.

Bovini, Giuseppe, Hausmann, Raoul, Graff, Werner, *Raoul Hausmann*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Bunnell, Peter C., *Minor White, The Eye That Shapes*, Princeton University, New Jersey, 1989.

Campbell, Bryn, *Ernst Haas*, Fabbri Editori, Milano, 1982

Canetti, Elias, *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 1981.

Capa, Cornell, Fondiller, Harvey V., *Cornell Capa*, Fabbri Editori, Milano, 1983

de Carava, Roy, Hughes, Langston, *The Sweet Flypaper of Life*, Simon&Schuster, New York, 1955.

de Carava, Roy, *The Sound I Saw*, Phaidon, London 2001.

Carlisle, Olga, *Grosse Photographen unserer Zeit: Inge Morath*, C.-J. Bucher, Luzern, 1975.

- Carluccio, Luigi, Colombo, Attilio, *Mario Giacomelli*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Cartier-Bresson, Henri, *Les Dances a Bali*, Robert Delpire, Paris, 1954.
- Cartier-Bresson, Henri, *Les europeens*, Verve, Paris, 1955.
- Cartier-Bresson, Henri, *Moscou*, Robert Delpire, Parigi, 1955.
- Cartier-Bresson, Henri, *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano, 2005.
- Caujolle, Christian, *Jacques Henri Lartigue*, Fabbri Editori, Milano, 1982
- Cavalli, Giuseppe, *La Bussola*, in "Fotografia", aprile 1957.
- Celli, Giorgio, Colombo, Attilio, *Nino Migliori*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Chiaromonte, Giovanni, Colombo, Attilio, *Gianni Berengo Gardin*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Chiaromonte, Giovanni, a cura di, *Paolo Monti : Fotografie 1950-1980*, F. Motta, Milano, 1993.
- Clark, Kenneth, *The nude*, Doubleday Anchor Books, New York, 1956.
- Clébert, Jean-Paul, *Paris insolite*, photographies de Patrice Molinard, Denoël, Paris, 1954
- Coleman, A.D., *Steichen hier, aujourd'hui et demain: le legs d'une icone* in *Une épopée photographique*, in AA.VV., *Edward Steichen. Une épopée photographique*, Editions du Jeu de Paume, Paris, 2007.
- Colombo, Attilio, *Pete Turner*, Fabbri Editori, Milano, 1982
- Colombo, Attilio, *Mario de Biasi*, Fabbri Editori, Milano, 1982
- Colombo, Attilio, *Tina Modotti*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Attilio, *André Kertesz*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Attilio, *Tazio Secchiarioli*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Attilio, Segre, Bruno, *Romano Cagnoni*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Attilio, *Erwin Blumenfeld*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Attilio, *Florence Henri*, I Grandi Fotografi, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Attilio, *Luciano d'Alessandro*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Colombo, Cesare, Sontag, Susan, *Italy: One Hundred Years of Photography*, Alinari, Firenze, 1988.
- Colombo, Cesare, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in *Fotologie*, a cura di Nico Stringa, Il Poligrafo, Padova, 2006, pagg. 69-85.
- Corti, Laura, Superbi, Fiorella, *Fotografia e fotografie negli archivi e nelle fototeche*, Regione Toscana, Giunta Regionale, Firenze, 1995.
- Cossardt, Monica, *Dennis Stock*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Costantini, Paolo, Fuso, Silvio, Mescola Sandro e Zannier, Italo, *Paparazzi, Fotografie 1953/1964*, Alinari, Firenze, 1988.
- Costantini, Paolo, *"La fotografia artistica" 1904-1917*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
- Cox, Julian, Ford, Colin, *Julia Margaret Cameron, the complete photographs*, J.Paul Getty Museum, Los Angeles, 2003.
- Crainz, Guido, *Storia del Miracolo Italiano*, Donzelli Editore, Roma, 2005 [1996].
- Crawford, Alistair, *Mario Giacomelli*, Phaidon, London, 2001.



- Croize, Jean Paul, *David Hamilton*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Cuomo, Joe, Colombo, Attilio, Harbutt, Charles, intervista, *Charles Harbutt*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Delany, Paul, *Bill Brandt, a Life*, Johnatan Cape, London, 2004.
- Deleuze, Gilles, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano, 2004.
- Di Bella, Franco, *Publifoto 1946-1966: Immagini di vita italiana dall'archivio di una grande agenzia*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Didi-Hubermann, Georges, *Devant l'image*, Editions de Minuit, Paris, 1990.
- Doherty, Robert J., *Sozial-Dokumentarische Photographie in den U.S.A.*, C.-J. Bucher, Luzern, und Frankfurt 1974.
- Doherty, Robert J., *Social Documentary Photography in the USA*, AMPHOTO, New York, 1976
- Dolzani, Francesca, *Ferruccio Leiss, fotografo d'arte e d'architettura*, in Atti del Convegno *Identità delle Arti a Venezia nel '900*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Dolzani, Francesca, *Immagini di Venezia: un progetto di Ferruccio Leiss, Daria Guarnati e Gio Ponti*, in *Fotografia a Venezia nel dopoguerra*, a cura di Italo Zannier, Alinari, Firenze, 2005
- Dolzani, Francesca, *L'immagine emancipata. Fotografia in mostra a Venezia dagli anni cinquanta alla fine del secolo*, in G. Pavanello, N. Stringa, a cura di, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Tomo secondo, Mondadori Electa, Milano, 2008.
- Dorfles, Gillo, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino, 1959.
- Dorfles, Gillo, *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino, 1962.
- Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Editions LABOR, Bruxelles, 1990
- Durand, Régis, *Le regard pensif*, La Difference, Paris, 1990.
- Durand, Régis, *Le temps de l'image*, La Difference, Paris, 1995.
- Donzelli, Pietro, *La Mostra del Gruppo della Bussola*, in "Ferrania", anno IV, agosto 1950.
- Ehrmann, Gilles, Verdet, André, *Provence noire*, Editions du Cercle d'Art, Paris, 1955.
- Ehrmann, Gilles, *Les inspirés et leurs demeures*, Editions du Temps, Paris, 1962.
- Erwitt, Erwitt, *Elliott Erwitt: photographs and anti-photographs*, Thames and Hudson, London, 1973; I testi del catalogo sono di Elliot Erwitt, Sam Holmes et John Szarkowski.
- Erwitt, Erwitt, *Fotografien: 1946-1988*, R.G.Verlag, Lausanne, 1988.
- Erwitt, Erwitt, *Snaps*, Contrasto, Roma, 2001.
- Fabiani, Enzo, Colombo, Attilio, *Pepi Merisio*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Farova, Anna, *Josef Sudek*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Farova, Anna, *Marc Riboud*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Faulkner, Douglas, *Douglas Faulkner*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Ferretti, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino, 2004.
- Feyder, Vera, Colombo, Attilio, *Martine Franck*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Fleischer, Alain, *La pornographie*, La Musardine, Parigi, 2000.
- Flueler, Niklaus, *Grosse Photographen unserer Zeit: Werner Bischof*, C.-J. Bucher, Luzern, 1973.
- Flueler, Niklaus, *Werner Bischof*, AMPHOTO, New York, 1976.

- Flueler, Niklaus, a cura di, *Die Photozeitschrift CAMERA 1922-1981*, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich, 1991.
- Flusser, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Agorà Editrice, Torino, 1987.
- Flusser, Vilém, *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2006.
- Foucault, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in *Dits et Ecrits*, tomo I, Gallimard, Paris, 2001 [1969].
- Frank, Robert, *Les Américains*, Robert Delpire, Paris, 1958.
- Freedberg, David, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino, 1993.
- Freund, Gisèle, Paul Rivet, *Mexique précolombien*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel-Paris, 1954;
- Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Edition du Seuil, Paris, 1974. [*Fotografia e società*, Einaudi, Torino, 1976];
- Freund, Gisèle, *Il mondo e il mio obiettivo*, La Tartaruga, Milano, 1984;
- Freund, Gisèle, *Gisèle Freund: Portraits von Schriftstellern und Künstlern*, Shirmer/Mosel, Monaco, 1989;
- Freund, Gisèle, *Catalogue de l'oeuvre photographique Gisèle Freund*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1991
- Frizot, Michel, a cura di, *A New History of Photography*, Koenemann Verlags, Colonia, 1998.
- Galassi, Peter, Roy de Carava, *Roy de Carava, a Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 1996.
- Garner, Philippe, *Cecil Beaton*, I Grandi Fotografi Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Garrubba, Caio, Rodtchenko, Aleksandr, *Aleksandr Rodchenko*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Georges, Bernard, *Grosse Photographen unserer Zeit: Edouard Boubat*, C.-J. Bucher, Luzern, 1972.
- Georges, Bernard, *Edouard Boubat*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973
- Gernsheim, Helmut e Alison, *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford University Press, London, 1955.
- Gernsheim, Helmut, *Julia Margaret Cameron : her life and photographic work*, Aperture, New York, 1975.
- Gernsheim, Helmut e Alison, *Storia della fotografia*, Frassinelli, Milano, 1966.
- Gervereau, Laurent, *Montrer la guerre?*, Isthme éditions, Paris, 2006.
- Giacomelli, Mario, Gianelli, Ida, *Mario Giacomelli*, Charta, Milano, 1992.
- Giannini, Vera, *Eva Rubinstein*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Gidal, Tim M., *Deutschland: Beginn des modernen Photojournalismus*, C.-J. Bucher, Luzern, 1972.
- Gidal, Tim M., *Modern Photojournalism: Origin and Evolution 1910-1933*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973.
- Gilardi, Ando, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1976.
- Ginzburg, Carlo, *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Editions Gallimard, Parigi, 2001. [Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 1999].
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006.

- Ginzburg, Carlo, *Nulle île n'est une île*, Editions Verdier, Parigi, 2005. [Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2002].
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998.
- Greenough, Sarah, a cura di, *Irving Penn: The Platinum Prints*, Yale University Press, New Haven, 2005.
- Greenough, Sarah, Gurbo, Robert, Kennel, Sarah, *André Kertész*, Princeton University Press, Princeton, 2005.
- Gunthert, André, *Comment citer les publications en ligne*, 2008, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/11/15/863>
- Gunthert, André, Poivert, Michel, *L'art de la photographie. De 1839 à nos jours*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2007.
- Hambourg, Maria Morris, a cura di, *Earthly Bodies: Irving Penn's Nudes, 1949-50*, Metropolitan Museum of Art, Bulfinch Press, New York, 2002.
- Harker, Margaret, *Julia Margaret Cameron*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Harker, Margaret, *William Henry Fox Talbot*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Harrison, Martin, *David Bailey*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Harrison, Charles, Wood, Paul, a cura di, *Art en Théorie 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997.
- Haskell, Francis, *L'Historien et les images*, Gallimard, Parigi, 1995.
- Haworth Booth, Marc, *Donald Mc Cullin*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Haworth Booth, Marc, *Bill Brandt*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve, 1914-1991*, BUR, Milano, 2006 [2000].
- Hoffman, Michael E., *Minor White, Rites & Passages*, Aperture, New York, 1978.
- Hollis, Richard, *Le Graphisme de 1890 à nos jours*, Editions Thames & Hudson, Parigi, 2002.
- Hopker, Thomas, *Thomas Hopker*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Jammes, André, *William H. Fox Talbot: Ein verkannter Erfinder und Meister der Photographie*, C.-J. Bucher, Luzern, 1972.
- Jammes, André, *William H. Fox Talbot: Inventor of the Negative-Positive Process*, Macmillan Publishing Co, New York, 1973.
- Jammes, André, *Hippolyte Bayard: Ein verkannter Erfinder und Meister der Photographie*, C.-J. Bucher, Luzern und Frankfurt, 1975.
- Janus, *Man Ray*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Johnson, William S., *W. Eugene Smith*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Jouffroy, Alain, Klein, William, *William Klein*, Fabbri Editori, Milano, 1982
- Kemp, Martin, *La scienza dell'arte : prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze, 2005 [1994].
- Kemp, Wolfgang, Von Amelunxen, Hubertus, *Theorie des Fotografie I-IV, 1839-1995*, Schirmer/Mosel, Monaco di Baviera, 2004.
- Keim, Jean-A, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1976.
- Kepes, Gyorgy, *The New Landscape*, Paul Theobald and Co., Chicago, 1956.
- Klein, William, *Life is good and good for you in New York: Trance witness revels*, Editions du Seuil, Paris, 1956.

- Kimura, Ihei, *Impression of Europe*, Asahi Press, Tokyo, 1955.
- Kimura, Ihei, *Select Pictures*, Asahi Press, Tokyo, 1954.
- Kipnis, Laura, *Bound and Gagged. Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Duke University Press, 1996.
- Koning, Hans, Burri, René, *René Burri*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1996.
- Lardinois, Brigitte, *Magnum Magnum*, Thames and Hudson, London, 2009.
- Lattes, Jean, *Sportphotographie 1860-1960*, C.-J. Bucher, Luzern und Frankfurt, 1977.
- Leiss, Ferruccio, *Immagini di Venezia*, Daria Guarnati, Milano, 1953.
- Leiss, Ferruccio, Presentazione del catalogo della 211. Mostra del Cavallino di Venezia, 25 aprile-4 maggio 1951.
- Lemagny, Jean-Claude, *L'ombre et le temps*, Nathan, Paris, 1992.
- Levi Strauss, David, *Politica della Fotografia*, Postmedia, Milano, 2007,
- Le Querrec, Guy, *Quelque part*, Contrejour, Paris, 1977.
- Liberman, Alexander, *The Art and Technique of Color Photography*, Simon & Schuster, New York, 1951.
- Loetscher, Hugo, Soavi, Giorgio, *Werner Bischof*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Lugon, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Parigi, 2001.
- Lugon, Olivier, *Edward Steichen scénographe d'exposition*, in AA.VV., *Edward Steichen. Une épopée photographique*, catalogo della mostra, Editions du Jeu de Paume, Paris, 2007.
- Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1965
- de Mandiargues, André Pierre, Scianna, Ferdinando, *Henri Cartier-Bresson: Ritratti 1928-1982*, Fabbri Editori, Milano, 198
- Marino, Pietro, Colombo, Attilio, *Mario Cresci*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Marra, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999
- Martignoni, Massimo, *Gio Ponti. Gli anni di Stile 1941-1947*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2002.
- Martinez, Romeo, a cura di, *I Mostra Internazionale Biennale di Fotografia*, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1957. Testo di Paolo Monti.
- Martinez, Romeo, a cura di, *II Mostra Biennale Internazionale della Fotografia*, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1959. Testo di Orio Vergani e Romeo Martinez.
- Martinez, Romeo, a cura di, *III Mostra Biennale Internazionale della Fotografia*, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1961. Testo di Umbro Apollonio.
- Martinez, Romeo, a cura di, *IV Mostra Biennale Internazionale della Fotografia*, Edizioni Biennale Fotografica, Venezia, 1963. Testo di Paolo Monti.
- Martinez, Romeo e Pougetoux, Alain, *Atget, Voyages en ville*, Editions du Chene, Paris, 1979. [prima edizione, Asahi Shimbun Publishing Co., Tokyo, 1979].
- Martinez, Romeo, *Eugène Atget*, Electa, Milano, 1979.
- Martinez, Romeo, *Robert Capa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979
- Martinez, Romeo, *Erich Salomon*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980.

Martinez, Romeo, Scianna, Ferdinando, *Eugène Atget*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Martinez, Romeo, *Josef Koudelka*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

McLuhan, Marshall, Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage*, Bantam Books, New York, 1967.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964 [2. Ed.]

Menna, Filiberto, Alario, Giuseppe, *Mimmo Jodice*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Ministero per i Beni e le attività culturali. Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F*, Roma, ICCD 1999.

Mitry, Jean, *Schriftsteller als Photographen 1860-1910*, C.-J. Bucher, Luzern und Frankfurt, 1975.

Moholy-Nagy, Laszlo, *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino, 1987.

de Mondenard, Anne, *L'odyssée d'une icône*, Actes Sud, Parigi, 2006.

Monti, Paolo, *30 anni di fotografia a Venezia, Il Circolo Fotografico La Gondola 1948-78*, Venezia, Marsilio, 1980.

Monti, Paolo, *Otto anni di fotografia italiana 1947-1955*, prefazione al catalogo della Mostra Internazionale di Fotografia, Venezia, 1955.

Morel, Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, CRNS Editions, Paris, 2006.

Morris, John G., Magubane, Peter, *Peter Magubane*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Mulas, Ugo, *Fotografia*, Einaudi, Torino, 1973.

Mulas, Ugo, *Vent'anni di Biennale: 1954-1972*, A. Mondadori, Milano, 1998.

Munari, Bruno, Colombo, Attilio, *Giorgio Lotti*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Munari, Bruno, *Fotocronache*, Edizioni Corraini, Mantova, 1997.

Nadar, Prinnet J., Dilasser A., Vitali L., *Nadar*, Einaudi, Torino, 1987.

Nadar, Felix, Rago, M., *Quando ero fotografo*, Abscondita, Milano, 2004.

Neagu, Philippe, *Nadar*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Newhall, Beaumont, *Storia della Fotografia*, Einaudi, Torino, 1984.

Newhall, Beaumont, Kirstein, Lincoln, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, The Museum of Modern Art, New York, 1947.

O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, San Francisco, 1986.

Panassié, Hughes, *Le Jazz Hot*, Editions Correa, Paris, 1934.

Parise, Goffredo, Colombo, Attilio, *Caio Garrubba*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Parr, Martin, Badger, Gerry, *Photobook: A History*, Phaidon, London, 2004 [vol.1].

Parr, Martin, Badger, Gerry, *Photobook: A History*, Phaidon, London, 2006 [vol.2].

Patellani, Aldo, Bolognesi, Kitti, Calvenzi, Giovanna, *Federico Patellani*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Pellegrini, Edgardo, *Franco Pinna*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Penn, Irving, *Moments preserved: eight essays in photographs and words*, Camera Publisher C.-J. Bucher, Lucerne, 1960.

Phillips, Sandra, Lemagny, Jean-Claude, Frizot, Michel, Jammes, Isabelle e Bonhomme, Pierre, *André Kertész in Paris. Photographien 1925-1936*, Schirmer/Mosel, Monaco, 1992.

Picaudé, Valérie, *Classer la photographie, avec Péric, Aristote, Searle et quelques autres...*, in *La Confusion des genres en photographie*, Bibliothèque National de France, 2001.

Ponti, Gio, *Discorso sull'arte fotografica*, in "Domus", n.53, maggio 1932.

Ponti, Gio, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in "Domus", n.57, settembre 1932.

Ponti, Gio, *Photographie*, in "Domus", n. 52, aprile 1932.

Prevert, Jacques, Chevrier, Jean-François, *Robert Doisneau*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Prevert, Jacques, Martinez, Romeo, *Edouard Boubat*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Quintavalle, Arturo Carlo, *Mario Giacomelli*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Roiter, Fulvio, *Venise a fleur d'eau*, La Guilde du Livre, Losanna, 1954.

Roiter, Fulvio, *Fulvio Roiter: infinita passione*, testi di Italo Zannier e Roberto Mutti, Electa, Milano, 2007.

Ronchi, Vasco, *L'ottica. Scienza della visione*, Zanichelli, Bologna, 1955.

Ronchi, Vasco, *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna, 1952 [2. Ed.].

Ronis, Willy, Mac Orlan, Pierre, *Belleville Ménilmontant*, Arthaud, Paris, 1954.

Ronis, Willy, *Willy Ronis*, Fabbri Editori, Milano, 1983

Rosenblum, Naomi, *A history of Women Photographers*, Abbeville Press, New York, 2000 [1994].

Roseblum, Naomi, *A World History of Photography*, Abbeville Press, New York, 2008 [1984].

Rothstein, Arthur, *Words & Pictures*, Amphoto, New York, 1979.

Rotzler, W., *Photographie als kuenstlerisches Experiment*, C.-J. Bucher, Luzern, 1974.

W. Rotzler, *Photography as Artistic Experiment from Fox Talbot to Moholy-Nagy*, AMPHOTO New York, 1976.

Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1940.

Schaber, Irme, *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Editions du Rocher, Parigi, 2006.

Scheler, Max, List, Herbert, *Herbert List*, Fabbri Editori, Milano, 1982.

Schnapp, Jeffrey T., *Ondate Rivoluzionarie, L'arte del manifesto politico 1914-1989*, Skira. Milano, 2005.

Schoebe, Lutz, a cura di, *Bauhaus. Fotografie*, Alinari, Firenze, 2002.

Schubert, Claudia, Molderings, Herbert, *Man Ray und L. Fritz Gruber - Jahre einer Freundschaft 1956 bis 1976*, Steidl, Göttingen, 2008.

Schwarz, Heinrich, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Sciascia, Leonardo, Santini, Aldo, *Ferdinando Scianna*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Scime, Giuliana, a cura di, *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, Mazzotta, Milano, 1993.

Scimé, Giuliana, *Luigi Veronesi*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Scimé, Giuliana, *Manuel Alvarez Bravo*, Fabbri Editori, Milano, 1983.

Scopinich, Ermanno F., a cura di, *Fotografia - Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Gruppo Editoriale Domus, Milano, 1943.

- Sellerio, Enzo, Mormorio, Diego, intervista, *Enzo Sellerio*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Settimelli, Vladimiro, *Fratelli Alinari*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Sieff, Jeanloup, *La Vallée de la Mort*, Editions Denoël Filipacchi, Paris, 1978.
- Sieff, Jeanloup, Bovini, Giuseppe, *Jeanloup Sieff*, Fabbri Editori, Milano, 1983
- Sobieszek, Robert A., *Arnold Newman*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1992 [1972].
- Sontag, Susan, *Contro l'interpretazione*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1998.
- Sonthonnax, Paul, *La photographie cette inconnue...*, Photos et Documents, S.A.R.L., Paris, 1953.
- Sorlin, Pierre, *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino, 2001.
- Soulage, François, *Esthétique de la Photographie*, Nathan, Paris, 1998.
- Staub, Christian, *Circus*, Bodley Head, London, 1957.
- Stead, Evanghélia, Védrine, Hélène, *L'Europe des Revues (1880-1920)*, PUPS, Parigi, 2008.
- Steichen, Edward, a cura di, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York, 1955.
- Steinbeck, John, Capa, Robert, *A Russian Journal*, W. Heinemann Limited, London, 1949.
- Steiner, Albe, *Il mestiere di grafico*, Einaudi, Torino, 1978.
- Steiner, Lica, Cresci, Mario, a cura di, *Albe Steiner. Foto-Grafia*, Laterza, Roma-Bari, 1990.
- Steinert, Otto, *Subjektive Fotografie: ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bonn, 1952.
- Steinert, Otto, Schmoll, Josef Adolf, *Subjective Fotografie, 2.: ein Bildband moderner Fotografie*, Auer, Monaco, 1955.
- Steinert, Otto, Knodt, Robert, Eskildsen, Ute, *Sammlung Otto Steinert. Fotografien: fotografische Sammlung im Museum Folkwang*, catalogo della mostra, Essen, 1981.
- Steinert, Otto, *Otto Steinert, les formes parisiennes*, Steidl, Göttingen, 2008. Catalogo della mostra tenutasi al Museum Folkwang di Essen da aprile a luglio 2008.
- Stenger, Erich, *Die Geschichte der Kleinbildkamera bis zur Leica*, Unschau Verlag, Frankfurt a.M., 1949.
- Strelow, Liselotte, Rytlevsky, Marlene M., *Liselotte Strelow. Momente der Wahrheit. Bilde einer Jahrhunderts*, Hinstorff Verlag, 2006.
- Stringa, Nico, *Fotologie*, Il Poligrafo, Padova, 2006.
- Sudre, Jean Pierre, Colombo, Attilio, *Denis Brihat*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Szarkowski, John, *Irving Penn*, The Museum of Modern Art, New York, 1984.
- Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York, 1966.
- Tada, Tuguo, *Hiroshi Hamaya*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Tausk, Petr, *Storia della fotografia del 20. Secolo*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1980.
- Tucci Caselli, Wanda, a cura di, *Mediolanum 79. Immagini del Circolo Fotografico Milanese 1930-2000*, Aggiornamenti del C.F.M., Milano, 2000.
- Tucker, Anne, Wilkes, a cura di, *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, 2003.
- Turroni, Giuseppe, *Nuova fotografia italiana*, A. Schwarz, Milano, 1959.

- Turrone, Giuseppe, Colombo, Attilio, *Elio Luxardo*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Vaccari, Franco, Taramelli, Ennery, *Luigi Ghirri*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Vaccari, Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Agorà Editrice, Torino, 1994.
- Van der Elsken, Ed, *Film Photography Tv/Ed van der Elsken*, 11. Mostra, Il Diaframma, Galleria dell'immagine di Popular Photography Italiana, Milano, 1968.
- Vannucci-Zauli, Giuseppe, Franchini-Stappo, Alex, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, 1943.
- Weiermair, Peter, a cura di, *The Nude, Ideal and Reality*, catalogo della mostra presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Artificio Skira, Firenze, 2004.
- Wells, Liz, a cura di, *The Photography Reader*, Routledge, London-New York, 2003.
- Westerbeck, Colin, a cura di, *Irving Penn: a Career in Photography*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1997.
- Weston, Edward, *The daybooks of Edward Weston*, Aperture, Horizon Press, New York 1981.
- Whelan, Richard, *Robert Capa. La collection*, Phaidon, Paris, 2001.
- Winand, Anna, *Robert Capa*, Fabbri Editori, Milano, 1983.
- Wolf, Sylvia, *Julia Margaret Cameron's Women*, Yale University Press, New Haven, 1998.
- Wölfflin, Heinrich, *Comment photographier les sculptures, 1896, 1897, 1915*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999
- Zannier, Italo, *Ferruccio Leiss Fotografo a Venezia*, Electa, Milano, 1979.
- Zannier, Italo, *Fulvio Roiter*, Fabbri Editori, Milano, 1982.
- Zannier, Italo, *L'occhio della fotografia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988.
- Zannier, Italo, *La fotografia italiana. Critica e storia*, Jaka Book, Milano, 1994.
- Zannier, Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- Zannier, Italo, Costantini, Paolo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Franco Angeli, Milano, 1985.
- Zannier, Italo, Weber, Susanna, *Forme di luce*, Alinari, Firenze, 1997.
- Zannier, Italo, a cura di, *Fotografia a Venezia nel Dopoguerra, da Ferruccio Leiss al circolo La Gondola*, Alinari, Firenze, 2005.