

Vanaf de jaren 50 van de 20e eeuw heeft de straatfotografie zich steeds meer als zelfstandig genre ontwikkeld. De openbare ruimte inspireert zowel tot strakke, klassieke composities als tot ongekunstelde, spontane portretten die de energie van het leven in de stad uitstralen.

PIERGIORGIO BRANZI (1928);  
ROBERT FRANK (1924); MIYAKO  
ISHIUCHI (1947); WILLIAM KLEIN (1928);  
GARRY WINOGRAND (1928-1984)

stad; ontmoeting; sociale landschap;  
schouwtoneel; alledaags

In de jaren 30 van de 20e eeuw legden André Kertész en Henri Cartier-Bresson zich toe op het ontwikkelen van een moderne benadering van de straatfotografie. Zij streefden een harmonieuze evenwicht na tussen vorm en inhoud, een concept dat Cartier-Bresson in zijn in 1952 verschenen fotoboek *Images à la Sauvette*, 'het beslissende moment', noemde. Deze term, zo legde hij uit, stond voor de fractie van een seconde waarin alle noodzakelijke elementen binnen het kader van de camera samenvallen om het beeld zijn 'ware expressie' te geven. De term stond niet, zoals vaak ten onrechte wordt aangenomen, voor het op de juiste tijd op de juiste plaats zijn, maar had betrekking op het herkennen van de juiste hoek, oriëntatie en perspectief om een gebeurtenis op de juiste manier tot uitdrukking te brengen.

In de jaren 40 en 50 werd deze vorm van straatfotografie nagevolgd door Europese fotografen die de snel veranderende maatschappij in beelden wilden vangen. Zo werd het Parijs uit die tijd vereeuwigd door fotografen als Robert Doisneau en Willy Ronis. In Italië waren het de als neorealistisch bekende fotografen als Piergiorgio Branzi en Alfredo Camisa die het straatleven in poëtische beelden wisten te

vangen. Met sterke tooncontrasten belichtten ze de textuur, belijning en details van de pittoreske, vervallen straatjes in de Italiaanse steden, en maakten de beschouwer deelgenoot van alledaagse tafereelen.

Vanaf het midden van de 20e eeuw kreeg de klassieke straatfotografie een meer sociale en politieke ondertoon. Tegelijkertijd begon zich een andere tendens af te tekenen onder fotografen die het leven op straat tot hun onderwerp maakten. Voor hen was de stad een schouwtoneel waar de

→ **PIERGIORGIO BRANZI**  
*Burano, Piazza Grande,*  
1954

Museo Nazionale Alinari Della  
Fotografia, Florence

De radslag, een klassiek motief van kinderlijke speelsheid en vrijheid, en de verwarloosde gevels van de gebouwen aan dit Venetiaanse plein herinneren beide aan de vergankelijkheid van het leven en het onherroepelijke verstrijken van de tijd, een symbolische betekenis die het beeld een romantische bekoring verlenen.



genoegens en drama's van het leven zich voor hun ogen afspeelden. Bij het vastleggen hiervan ging het niet om een feilloze compositie, maar om het vangen van de perfecte combinatie van actie en expressie.

In de Verenigde Staten had deze realistische optiek al in de jaren 30 en 40 opgang gemaakt in de documentaire fotografie zoals die bedreven werd door fotografen als Walker Evans en Helen Levitt, die met het knap uitlichten van alledaagse details als de belettering van een winkel

(Evans) of de krijttekening van een kind (Levitt) het grotere verhaal wisten te vertellen. De armoe en het geweld van de stad waren belicht door de fotograaf Weegee die met zijn camera met flitslicht 's avonds en 's nachts in New York op pad ging.

Als erfgenaam van deze traditie bracht Robert Frank in 1958 zijn op Evans' *American Photographs* (1938) geïnspireerde *The Americans* uit. Met de in dit boek verzamelde foto-opnamen van rassenscheiding,

Documentaire kunstfotografie betreft serieel werk met de sociaal-politieke werkelijkheid als thema, waarbij de subjectieve blik en de creativiteit van de fotograaf een even belangrijke rol spelen.

CLAUDIA ANDUJAR (1931); GRACIELA ITURBIDE (1942); CHRIS KILLIP (1946); JOSEF KOUDELKA (1938); TONY RAY-JONES (1941–1972)

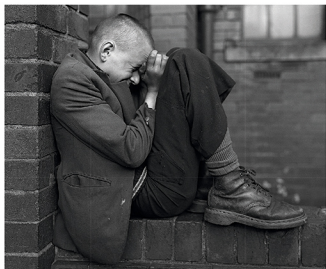
antropologisch; gemeenschap; zelfkant van de samenleving; sociaal-politiek

De vooraanstaande rol van de fotojournalistiek en de groeiende waardering voor fotografie als kunstvorm leidden eind jaren 60 tot een opleving van de sociale documentaire fotografie zoals die in de jaren 30 en 40 was beoefend. Fotografen verkenden de ruimte voor creatieve expressie binnen een getrouwe weergave van de werkelijkheid. Dat er onder het publiek ook zeker belangstelling

bestond voor dergelijke projecten bleek uit het toenemende aantal aan kunstfotografie gewijde galeries en tijdschriften.

In de Verenigde Staten bereidden Robert Frank en William Klein de weg voor de documentaire kunstfotografie met hun controversiële uitbeelding van de Amerikaanse maatschappij in respectievelijk *The Americans* (1958) en *Life is Good & Good for You in New York* (1958). Danny Lyons *The Bikeriders* (1978) bood een inkijkje in de motorclubcultuur en Larry Clark bracht met *Tulsa* (1971) ongegeneerd verslag uit van het gebruik van verdovende middelen onder zijn vrienden. Clarks ongepolijste stijl en het verval als thematiek vonden weerklank en kregen brede navolging.

In Groot-Brittannië was de scherpe blik waarmee Bill Brandt in *The English at Home* (1938) de sociale gelaagdheid in beeld had gebracht toonaangevend voor de documentaire kunstfotografie. In de jaren 60 borduurde Tony Ray-Jones hierop voort met



CHRIS KILLIP  
*Jongens op muur, Jarrow, 1977, uit In Flagrant, 1973–1978*  
Victoria and Albert Museum, Londen

Aan het kortgeschoren haar; de werkscioenen en de wijvallende 'Birmingham bags'-broek; valt af te leiden dat de jongen tot de Britse arbeidersklasse behoort en dat de foto in de jaren 70 is genomen. Zijn houding wordt door sommigen geïnterpreteerd als typerend voor de frustraties van een tiener; door anderen als beeld van de wanhoop in de door werkloosheid getroffen gemeenschappen.

zijn ironische uitbeeldingen van Britse rituelen en gebruiken. In de jaren 70 en 80 waren het tijdschrift *Creative Camera* (1968–2001) en de Side Gallery in Newcastle upon Tyne de belangrijkste podia voor fotografen als Chris Killip, Graham Smith, Martin Parr en Sirkka-Liisa Konttinen.

Overal ter wereld richtten documentaire fotografen hun aandacht met name op de gevolgen voor de mens van de actuele politieke en economische situatie. Voor de Britse fotografen betekende dit de sluiting van kolonminnen, staalfabrieken en scheepswerven. Deze de-industrialisatie vormde de achtergrond waartegen en de context waarbinnen zij mensen in hun eigen omgeving portretteerden. Een schoolvoorbeeld van subjectieve betrokkenheid binnen de documentaire kunstfotografie is de fotoreeks *The Transported of KwaNdebele* (1989) waarmee de Zuid-Afrikaanse David Goldblatt de alledaagse apartheid in beeld bracht.

Veel fotografen zagen in de documentaire stijl van fotograferen een manier om de levens in beeld te brengen van mensen aan de zelfkant van de maatschappij, van groepen die altijd al 'buitenstaanders' zijn beschouwd of wier traditionele manier van leven met uitsterven wordt bedreigd. Een prachtig voorbeeld hiervan is Josef Koudelka's *Zigeuners* (1975), een keuze uit de foto's die hij gedurende tien jaar maakte van Romagemeenschappen in Oost- en Midden-Europa. Hij legde alle aspecten van hun leven vast in contrastrijke, dynamische beelden. Deze zelfde thematiek kenmerkt ook het werk van Paz Errazuriz die met *La manzana de Adán* (*De adamsappel*; 1983) een intiem portret schetste van de gemeenschap van travestieten in Santiago, en Ricardo Rangel wiens foto's uit de jaren 60 en 70 van de rosse buurt van Maputo werden bijeengebracht in *Pão nosso* de

*cada noite* (*Ons nachtelijk brood*). Ook al brachten bovengenoemde fotografen een specifieke gemeenschap in beeld, hun werk was breder van opzet in die zin dat zij met hun foto's een tegenwicht boden tegen bestaande vooroordelen. Dit geldt evenzeer voor *Streetwise* (1983), een beeldbepalend foto-essay over dakloze kinderen en minderjarige prostituees in Seattle dat Mary Ellen Mark oorspronkelijk maakte in opdracht van het tijdschrift *Life* (1936–2000).

JOSEF KOUDELKA (Bdr 196–107)  
Zonder titel, ca. 1962–1968, uit *Gypsies*, 1962–1971  
Museum of Modern Art, New York

Door de jongen pontificaal in het midden te plaatsen verankert Koudelka de compositie en creëert een tegenwicht voor de handeling op de achtergrond. Het beeld wordt zo boeiender waardoor de blik van de kijker als vanzelf naar de details wordt geleid die de fotograaf bijna ongemerkt weet te vangen.

#### OVERIGE WERKEN

CLAUDIA ANDUJAR  
Zonder titel, 1974, uit *Casa*, 1972–1976  
Centrum voor hedendaagse kunst Inhotim, Brumadinho, Brazilië

GRACIELA ITURBIDE  
*Nuestra Señora de las Juchitan* (*Onze Vrouwe van de leguane*), 1979, uit *Uchitan de las mujeres*, 1979–1986  
Brooklyn Museum, New York

ANDERS PETERSEN  
*Lily en de rozencaavaler*; afdruk 1986, uit *Café Lehmitz*, 1967–1970  
Moderna Museet, Stockholm

TONY RAY-JONES  
*Glydebourne*, 1967  
Victoria and Albert Museum, Londen

Het sociale document; Sociaal realisme; Straat en samenleving; Satisfisme; Expanded Documentary

Society- en modiefotografie; Futurisme; Industrialisme; Group f/64; Geënceneerd