Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 83: Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool

Artikel: Robert Frank : fifty years down the road = fünfzig Jahre gingen ins Land

Autor: Lee, Pamela M. / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680426

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

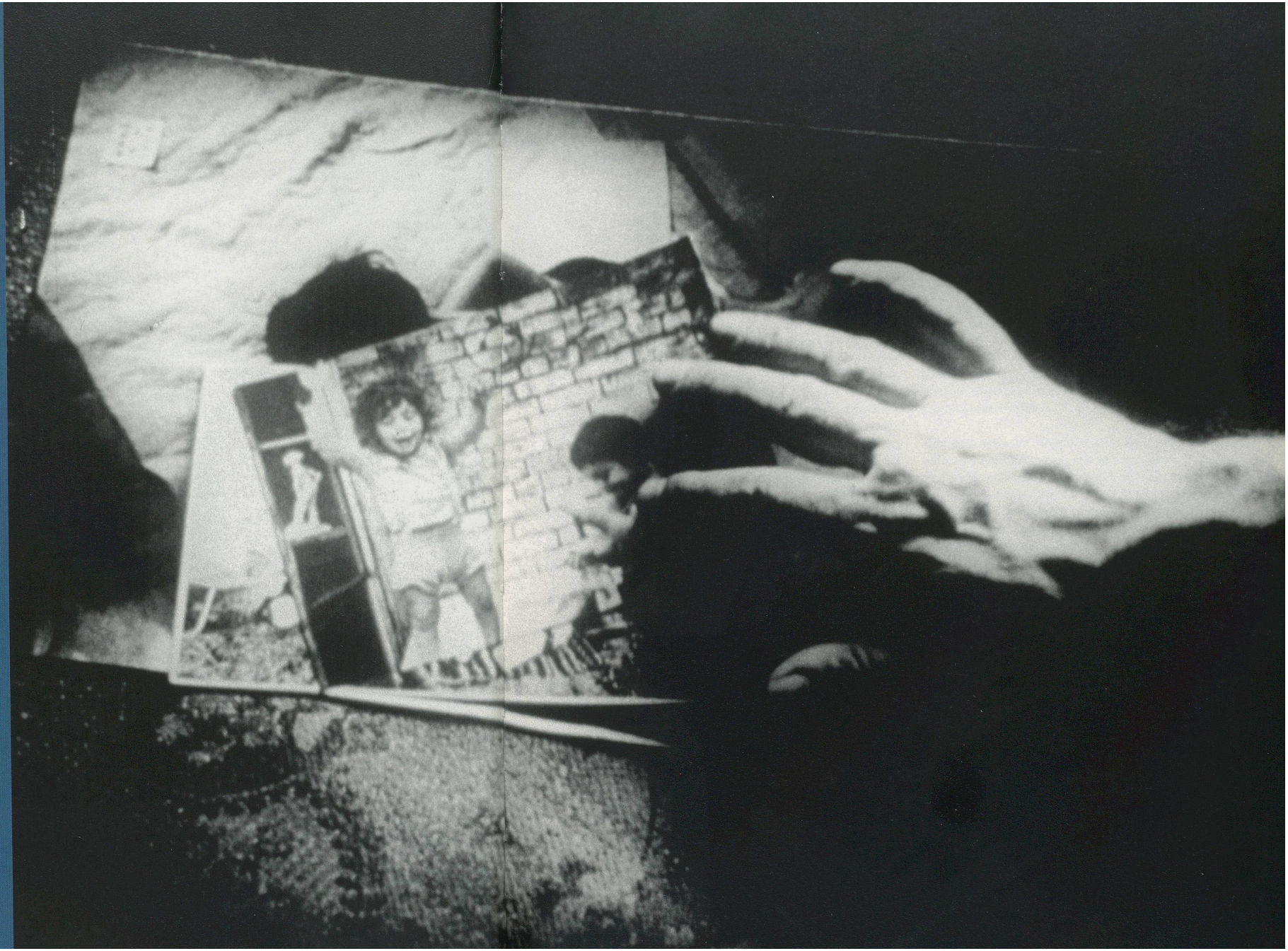
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Robert Frank



Fifty Years *Down the Road*

PAMELA M. LEE

Hillary Clinton is riding shotgun in a Ford pickup truck, the passenger of one Jason Wilfing, who works at a steel plant in South Bend, Indiana. He's just retrieved her from her hotel (with a passel of Secret Service agents in tow) and together they're making the morning commute through the heartland. Along the way, Clinton takes a crack at the American commuter's ritual *par excellence*: filling the gas tank. Her role is as choreographed as the exercise is symbolic. Since she hasn't pumped gas for years, Clinton can only survey the scene with a certain ethnographic fascination but that minor fact is beside the point: The event itself makes for a good photo-op. The total will come to a whopping $63.00, numbers that license something like a publicity stunt. With the media present and the cameras rolling, Clinton will offer a moratorium on gas taxes during the summer, an accommodating gesture in this most desperate of economic times.

Of course, during an American election year cycle, these are the most desperate of political times as well. And it should go without saying that this genre of performance is not exclusive to Clinton. The images stemming from such events privilege a well-worn aesthetic in their own right. They broker in visual cliché. Staking a claim for political authenticity, this aesthetic trades on the spectacle of the hard working, the impoverished, and the down-on-their-heels. It follows a time-honored prescription: take a candidate, have him (or her) roll up his (or her) sleeves, and photograph said candidate in tandem with "the common man." Score extra credit if you picture the individual with a hardhat, bonus points if you've caught them filling a sand bag, and double those figures if the candidate is snapped riding on (or at least posing with) a tractor. Whatever the particular props involved, whether instruments of industry or rural paraphernalia, a marked display of empathy on the candidate's behalf is required. For the multi-millionaires constituting this year's slate of electoral hopefuls, such performances of solidarity amount to a declaration of policy.

These are not exactly revelations for anyone who has ever opened the daily paper or watched the evening news, but their lessons bear repeating at this financially vertiginous juncture. After the fact of Bush's "Ownership Society," galloping hedge funds,

PAMELA M. LEE is Professor of Art History at Stanford University, Stanford, California.

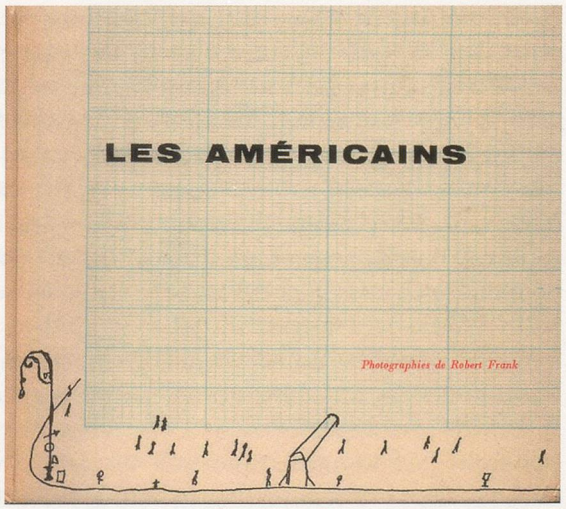
Previous page: ROBERT FRANK, CONVERSATIONS IN VERMONT, 1969.

and plummeting pensions, the numbers are just too damning for such phenomena to go unchecked. Indeed, if the notion of "solidarity" sounds almost quaint when it comes to matters of work (except if one refers to the solidarity of "Corporate Socialism"), the word "plutocracy" has returned with terrifying vengeance. Given these conditions, there's no small irony in the way that the image of the working poor has been lately recruited in the service of privilege, whether in the sphere of politics or, one hastens to add, the art world.

Enter Robert Frank and *The Americans* (1958), his formative photographic essay of eighty-three black-and-white pictures, often described as the most influential photography book of the last half-century. Its fiftieth year anniversary, commemorated with a new edition published by Steidl, coincides a little too uncannily with this anxious state of affairs. What it offers to a contemporary audience is as harsh and as salutary as when it first appeared in France in 1958 under the title *Les Américains*. Yet *The Americans* does not fetishize the working poor as its subject matter or thematic. It does not sentimentalize people who struggle for a living or aestheticize their travails; nor does it instrumentalize their image for anything as trivial as politics. Instead it takes a broad view of the American landscape circa late Eisenhower, one that accounts for the presumably well-off and middle class in addition to those who go without. Supported with money from a Guggenheim Fellowship (Walker Evans helped with the application), Frank famously hit the road in a 1950 Ford. From 1956 to 1957, he took numerous short trips and one lasting nine months, shooting thousands of images of practically all of the lower forty-eight states.

You couldn't call the result an archive or encyclopedia in the way one might the portfolio of, say, an August Sander, whose canonical photographic project, *People of the Twentieth Century: A Photographic Portrait of Germany*, sought to document the varieties of German citizenship, their livelihoods and activities, in the late 1920s. Perhaps better put, *The Americans* is a counter-archive, attesting in its reach to the disintegrated and anomic status of its subject matter. Its shape is less principled in its organization than it is chaotic; its mood is as ambient as its images are textured and grainy. Frank's point of view, however, is no less incisive because of this. It is democratic precisely because it is universally unsparing, whether in the portrait of an African-American woman (presumably a nanny) with a white baby or a tattooed man passed out in a park in Cleveland or a drug-store counter in Detroit populated by hungry workers or a starlet, done-up and looking desperate, at a Hollywood premiere. There are cowboys and kids and bikers and painted women (and some men) going about their business, being just folk. Even the world of "things" is submitted to this unvarnished treatment. Listless flags, lonely mailboxes, and anonymous crosses stand as surrogates to their flesh-and-blood counterparts. As Jack Kerouac wrote in the introduction to its American publication by Grove Press: "After seeing these pictures you end up finally not knowing any more whether a jukebox is sadder than a coffin. That's because he's always taking pictures of jukeboxes and coffins..."[1)]

Robert Frank, Les Américains, Delpire, 1958, cover of the first edition / Die Amerikaner, Umschlag der Erstausgabe.



Half a century after its appearance, *The Americans* compels us to deliberate on issues other than the sad-sack status of inanimate objects. Within its pages we are confronted by the representation of American life as inalienably other, seen by an outsider/witness to both its most mundane behaviors and peculiar fetishes. The book's back-story and early reception sheds light on its contemporary resonance. Born in Zurich in 1924 to wealthy Jewish parents, Frank came to New York in 1947 where he set up shop on the lower East Side and shot glossy images for all the fashion magazines. The conventional wisdom, while it may not be accurate (Frank strongly disagrees with this perception), holds that his early esteem for the country as the fabled land of sanctuary soured after incessant exposure to the money-mad ethos of its postwar culture. Whatever Frank's political leanings, the book could not find an American audience because it could not find an American publisher; who would dare take such an unflattering view of one's country in the harsh light of the Cold War? (Not surprisingly, Frank was accused of being a communist or at the very least of harboring some misguided political leanings.) When I consider this point from where we are fifty years down the road, still in the throes of Bush-era xenophobia and still smarting from the fiasco of "freedom fries," it seems only fitting that a French house, Robert Delpire, took on the publication of *The Americans* in its first edition. A drawing by Saul Steinberg, a chicken-scratch approximation of a street scene, graced the cover; and rather than pen a narrative himself, the poet Alain Bosquet collected texts to accompany *Les Américains*, with authors including Simone de Beauvoir, George Washington, and Harry Truman. At least one of its featured writers—Alexis de Tocqueville—has frequently been name-checked in recent media for *Democracy in America* (1835), his prescient sociology of the burgeoning nation-state, where the rituals of the monied class are held as inextricable from the politics of the New World.

There would be no American takers for Frank's book until 1959, when the second edition, published by Grove Press, appeared with its now famous contribution by Jack Kerouac. Kerouac's *On the Road* had been released two years earlier to both great acclaim and notoriety; and so the Beat writer's partnership with Frank (inaugurated on a New York City sidewalk outside of a party, as legend goes) seemed an especially karmic episode in serendipity. Frank's relationship to the Beats found cinematic expression that same year in his first film venture, *Pull My Daisy* (1959) but it was Kerouac's introduction to *The Americans* that really set the Homeric tone for the work as a road map to what he called the country's "intermediary mysteries."[2] A quick flip through the book reveals that American culture is virtually synonymous with an iconography of the road: its accidents, drive-in movies, and other Big Three appurtenances. One picture snapped in Chicago telegraphs a strange, and strangely contemporary, equivalence between automobiles and another American cultural dominant. It frames the backside of a Chevy, its window glinting, emblazoned with two messages. "Christ died for our sins," one reads, while the other rephrases the sentiment, should anyone miss the point: "Christ came to save the sinners."

It is images like these that return me to the nervousness of recent days, particularly the electoral season and its roadside stagecraft. For where *The Americans* is concerned in the present (a post-Fordist and global epoch), the book reads like an allegory of a lost highway, where the road is an endlessly shadowed one and each turn a leap of faith. We are, no doubt, surrounded by images that poach from Frank's example, blurry pictures that appeal to the grit of the world as little more than a surface-effect, a kind of automatic gloss of authenticity easily wiped clean by a politician's promise (not that Frank was ever naïve about American media in his photographs and films). Kerouac pulled no punches about *The Americans* and foreshadowed that relation fifty years in advance of the fact. His words have the ring of Beat prophesy: "Anybody doesnt like these pitchers dont like potry, see? Anybody dont like potry go home see Television shots of big hatted cowboys being tolerated by kind horses."[3]

1) Jack Kerouac, "Introduction" in *The Americans*, revised and enlarged edition (New York: An Aperture Book, Grossman Publishers, 1969), p. i.
2) Ibid.
3) Ibid., p. vi.

Fünfzig *Jahre gingen ins Land*

PAMELA M. LEE

Auf dem Beifahrersitz Hillary Clinton. Hinter dem Steuer des Ford-Pick-up ein gewisser Jason Wilfing, Stahlarbeiter in South Bend, Indiana. Er hat sie eben vom Hotel abgeholt (mit einem Schwarm von Geheimdienstagenten) und macht jetzt mit ihr die werktägliche Morgenfahrt durchs *Heartland*. Unterwegs versucht sich Clinton am Leibritual des amerikanischen Pendlers: Tankstopp. Die Szene ist ebenso choreographiert wie symbolisch. Da sie seit Jahren keine Tankstelle betreten hat, sondiert Clinton mit ethnographischer Neugier das Terrain. Aber das ist Nebensache, Hauptsache ist, dass dieser Ausflug eine reiche Ausbeute an Pressephotos bringt. Der Tank kommt auf volle 63 Dollar, und auch diese Summe lässt sich medial verwerten. Umringt von Journalisten und vor laufenden Kameras verspricht Clinton, die Benzinsteuer während der Sommermonate auszusetzen, eine wohlmeinende Geste in wirtschaftlich unsicheren Zeiten.

Natürlich erleben die Vereinigten Staaten in einem Wahljahr auch politisch unsichere Zeiten. Und fraglos inszeniert nicht nur Clinton Auftritte dieser Art. Das dabei gewonnene Bildmaterial folgt einem altbewährten ästhetischen Muster. Ein Repertoire visueller Klischees, das Anspruch auf politische Authentizität erhebt, soll Nähe zur hart arbeitenden, verarmten, ums nackte Dasein ringenden Bevölkerungsschicht vorspiegeln. Die Masche ist bekannt: Man nehme einen Kandidaten, lasse ihn die Ärmel hochkrempeln und photographiere ihn Schulter an Schulter mit dem «einfachen Mann». Bonuspunkte gibt es für Bilder mit Schutzhelm beziehungsweise mit Spaten beim Füllen eines Sandsacks; doppelte Bonuspunkte für Schnappschüsse auf (oder wenigstens vor) einem Traktor. Der Kandidat ist seinerseits verpflichtet, vor Kulissen gleich welcher Art, seien sie mit Requisiten der Industrie oder Landwirtschaft

PAMELA M. LEE ist Professorin für Kunstgeschichte an der Stanford University, Stanford, Kalifornien.

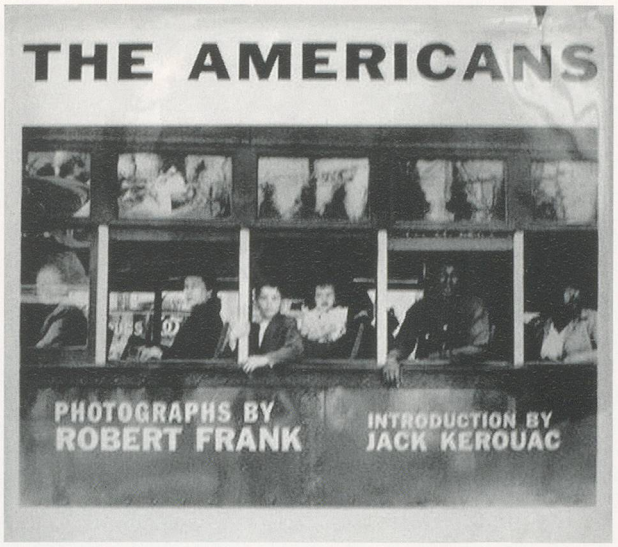
dekoriert, emphatisch sein Mitgefühl zu demonstrieren. Für die Multimillionäre, die dieses Jahr um die Gunst der Wählerschaft buhlen, stehen derartige Solidaritätsbeweise stellvertretend für das politische Programm.

Die hier beschriebenen Verhältnisse werden niemandem, der einen Blick in die Zeitungen wirft oder die Abendnachrichten verfolgt, gänzlich unbekannt sein. Dennoch lohnt es sich, in Zeiten finanzieller Höhenangst, ihre Folgen erneut in Erinnerung zu rufen. Nach Präsident Bushs *Ownership Society*, hemmungslosen Hedgefonds und schwindenden Renten sind die Daten einfach zu besorgniserregend, um solche Zustände widerstandslos hinzunehmen. Während der Begriff «Solidarität» in der Arbeitswelt ausgedient zu haben scheint (es sei denn, er bezieht sich auf den «Unternehmenssozialismus»), hat der Begriff «Plutokratie» erneut beängstigende Relevanz erlangt. Unter diesen Bedingungen mutet es eher ironisch an, dass Bilder der arbeitenden Unterschicht dieser Tage dafür herhalten müssen, die Interessen der Eliten zu fördern – so geschehen in der Politik, nicht zuletzt aber auch in der Welt der Kunst.

In diesen Kontext tritt nun Robert Franks *Die Amerikaner*, ein Bildessay bestehend aus dreiundachtzig Schwarz-Weiss-Photographien, den viele für das einflussreichste Photobuch der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts halten. Sein Fünfzig-Jahre-Erscheinungsjubiläum, mit einer Neuauflage bei Steidl würdig gefeiert, harmoniert schon fast zu gut mit der ominösen Stimmung unserer Zeit. Der Band berührt das heutige Publikum ebenso verstörend und anregend wie seine Erstauflage in Frankreich unter dem Titel *Les Américains* (1958). Dabei betreibt *Die Amerikaner* weder inhaltlich noch thematisch eine Fetischisierung der Arbeiterklasse. Menschen am Rand der Gesellschaft werden nicht sentimentalisiert oder ästhetisiert, und schon gar nicht werden ihre Bilder zu so etwas Banalem wie Politik missbraucht. Stattdessen entfaltet Frank ein amerikanisches Panorama der späten Eisenhower-Ära, das die Oberschicht, die Mittelklasse und die Mittellosen einschliesst. Unterstützt durch ein Guggenheim-Stipendium (Walker Evans hatte bei der Bewerbung mitgeholfen), startete Frank seinen legendären Roadtrip. Zwischen 1956 und 1957 unternahm er in seinem 50er-Ford mehrere kurze Fahrten sowie eine längere, die neun Monate in Anspruch nahm, bis er Tausende Bilder aus praktisch allen achtundvierzig Bundesstaaten des US-Kernlands besass.

Franks Sammlung lässt sich nicht als Archiv oder Enzyklopädie einstufen, etwa im Sinne von August Sanders epochalem Photoprojekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*, das in den späten 20er-Jahren die physiognomische Vielfalt des deutschen Bürgers und seine Berufe und Tätigkeiten zu dokumentieren suchte. Treffender wäre die Bezeichnung Anti-Archiv, die dem fragmentierten, anomischen Charakter der Motive Rechnung trägt. *Die Amerikaner* ist nicht nach strengen Richtlinien, sondern eher chaotisch organisiert. Die strukturierte, körnige Bildoberfläche entspricht der atmosphärischen Gesamtstimmung. Franks Blick bleibt dennoch messerscharf. Er ist demokratisch, weil er überall die gleiche Schonungslosigkeit walten lässt, sei das Motiv eine Afroamerikanerin (vermutlich ein Kindermädchen) mit einem weissen Säugling, ein tätowierter Mann, der in einem Park in Cleveland eingeschlafen ist, der Ladentisch einer Drogerie in Detroit, an dem sich hungrige Arbeiter drängen, oder ein aufgeputztes, trostlos dreinblickendes Starlet bei einer Hollywood-Premiere. Da sind Cowboys, Kinder, Motorradfahrer, geschminkte Frauen (und auch Männer), die ihren Geschäften nachgehen, gewöhnliche Leute eben. Die Welt der «Dinge» erfährt dieselbe rohe Behandlung. Lustlose Fahnen, einsame Briefkästen und anonyme Kreuze ersetzen ihre Gegenstücke in Fleisch und Blut. Jack Kerouac schrieb in der Einführung zur amerikanischen Ausgabe, erschienen bei Grove Press: «Wer diese Bilder gesehen hat, weiss am Ende nicht mehr, was trauriger ist, eine Musikbox oder ein Sarg.»[1)]

Fünfzig Jahre nach seiner Veröffentlichung wirft *Die Amerikaner* ganz andere Fragen auf als über die deprimierende Gemütslage unbelebter Gegenstände. Die Seiten des Bildbands porträtieren das amerikanische Leben als das unverrückbar Andere, beobachtet von einem Aussenseiter, der zum Zeugen der trivialsten Gewohnheiten und abstrusesten Fetische der US-Bürger wird. Die Begleitumstände seines Entstehens sowie seine frühe Rezeption werfen ein Licht auf die Aktualität des Buchs. Geboren 1924 in Zürich



Robert Frank, The Americans, Grove Press, 1959, cover of the first American edition / Die Amerikaner, Umschlag der ersten amerikanischen Ausgabe.

als Spross einer begüterten jüdischen Familie, wanderte Frank 1947 nach New York aus, wo er sich in der Lower East Side niederliess und Hochglanzphotos für Modezeitschriften schoss. Es wird vielfach berichtet – fälschlich, denn der Künstler selbst widerspricht dieser Sichtweise –, dass seine Verehrung für das legendäre Einwandererparadies verflog, nachdem er mit eigenen Augen die Geldgier im Amerika der Nachkriegszeit miterlebt hatte. Doch lassen wir Franks politische Einstellung einmal beiseite. Das Buch fand in den USA keinen Verleger, denn wer durfte es im gespannten Klima des Kalten Krieges wagen, ein derart unschmeichelhaftes Bild des eigenen Landes zu entwerfen? (Kaum überraschend geriet Frank in Verdacht, Kommunist zu sein oder zumindest dubiosen politischen Ansichten anzuhängen.) Aus heutiger Sicht – fünfzig Jahre sind ins Land gegangen und wir leiden nach wie vor unter der Xenophobie der Bush-Ära und den Nachwirkungen des «freedom fries»-Fiaskos – passt es eigentlich ganz gut, dass *Die Amerikaner* zuerst in einem französischen Verlag, nämlich bei Robert Delpire, erschienen ist. Den Umschlag von *Les Américains* ziert eine mit knappen Linien hingeworfene Strassenszene von Saul Steinberg. Der Dichter Alain Bosquet sammelte, anstatt einen eigenen Text zu verfassen, Zitate von Persönlichkeiten wie Simone de Beauvoir, George Washington oder Harry Truman. Wenigstens einer der Namen wird auch heute mit grosser Häufigkeit genannt: Alexis de Tocqueville entwickelte in seinem Buch *Über die Demokratie in Amerika* (1835/1840) eine weitblickende Analyse der aufstrebenden Nation, in der er zu dem Schluss kommt, dass die Rituale der Reichen untrennbar mit dem politischen Schicksal der Neuen Welt verbunden sind.

Erst 1959 fand Franks Buch einen Verleger in Amerika. In diesem Jahr erschien bei Grove Press die zweite Auflage mit dem berühmt gewordenen Vorwort von Jack Kerouac. Dessen Roman *Unterwegs* hatte zwei Jahre zuvor Beifall und Skandale ausgelöst. Die Partnerschaft des Beat-Autors mit Frank (geschlossen, so will es die Legende, auf einem New Yorker Gehsteig vor einer Party) scheint eine besonders glückliche Fügung des Schicksals. Sie fand noch im selben Jahr kinematographischen Ausdruck in Franks erstem Filmprojekt *Pull My Daisy* (1959). Aber erst Kerouacs Text für *Die Amerikaner* schlägt den homerischen Ton an, der das Werk zur Landkarte

dessen macht, was er als «zwischendurch Geheimnisvolles» bezeichnet.[2] Ein kurzes Durchblättern genügt, um zu erkennen, dass die amerikanische Kultur fast ausschliesslich gleichgesetzt wird mit der Ikonographie der Strasse: ihren Unfällen, Autokinos und anderen Segnungen der Autoindustrie. Eine in Chicago aufgenommene Photographie chiffriert die merkwürdige – und merkwürdig zeitgemässe – Gleichsetzung des Automobils mit einem anderen Grundwert der amerikanischen Gesellschaft. Sie zeigt das Heck eines Chevrolets, auf dessen glitzernder Scheibe zwei Sprüche prangen: «Jesus Christus starb für unsere Sünden», lautet der eine. Wem das nicht deutlich genug ist, verkündet der zweite: «Jesus Christus kam, um die Sünder zu retten.»

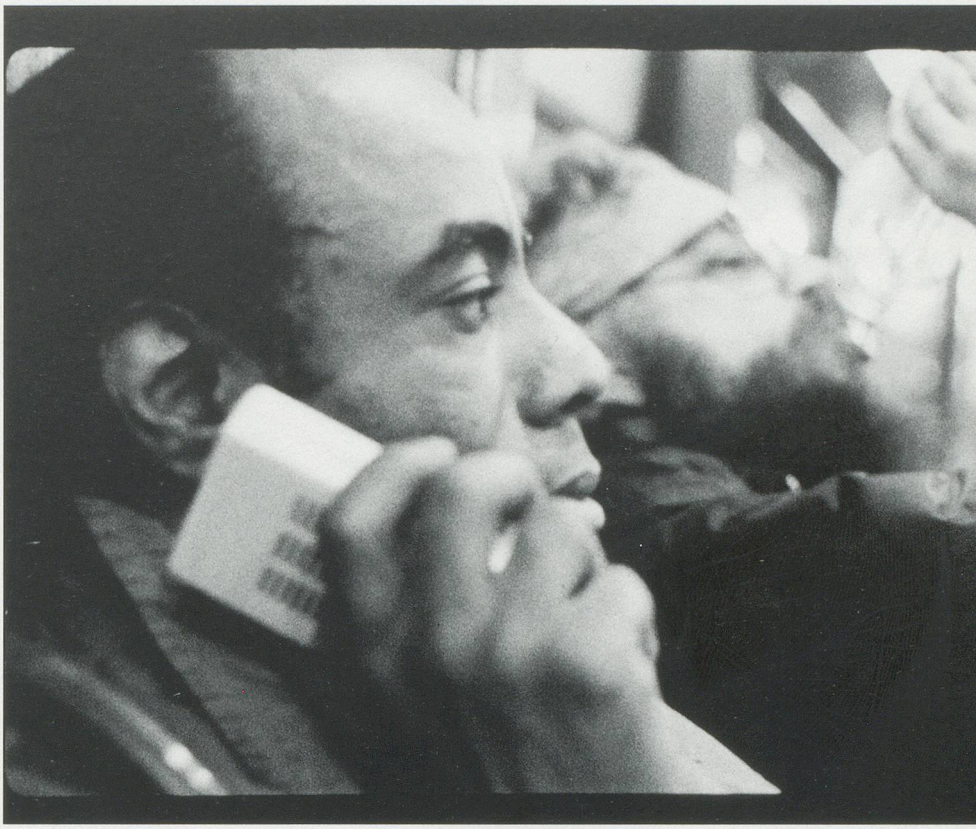
Bilder wie diese bringen mich zurück zur Nervosität unserer Tage, speziell zur Wahlkampfsaison und ihrer unvermeidlichen Roadshow. Wo *Die Amerikaner* in die (post-fordsche, globale) Gegenwart hereinspielt, liest sich das Buch wie die Allegorie einer verlorenen Autobahn, die endlos im Schatten liegt und an jeder Kurve blindes Vertrauen verlangt. Wir sind ohne Zweifel von Bildern umgeben, die bei Franks Beispiel Anleihen nehmen, von verschwommenen Bildern, die den Ernst der Welt als blossen Oberflächeneffekt abspiegeln, als einen automatischen Glanz der Authentizität, der mir nichts, dir nichts weggewischt wird vom Versprechen eines Politikers (man kann Frank nicht vorwerfen, dass er die amerikanischen Medien in seinen Photographien und Filmen falsch eingeschätzt hätte). Kerouac sah diese Verhältnisse schon fünfzig Jahre früher voraus und nahm kein Blatt vor den Mund in seinen Zeilen, die sich anhören wie ein Beat-Orakel: «Wer diese Bilder nicht mag, der mag auch keine Gedichte, oder? Und wer keine Gedichte mag, der soll nach Hause gehen und sich im Fernsehen Aufnahmen von Cowboys mit grossen Hüten und im Sattel von freundlich-geduldigen Pferden anschauen.»[3]

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jack Kerouac, aus dem Vorwort zu *Die Amerikaner* (Göttingen: Steidl, 2008), S. I.
2) Ebd.
3) S. VI.

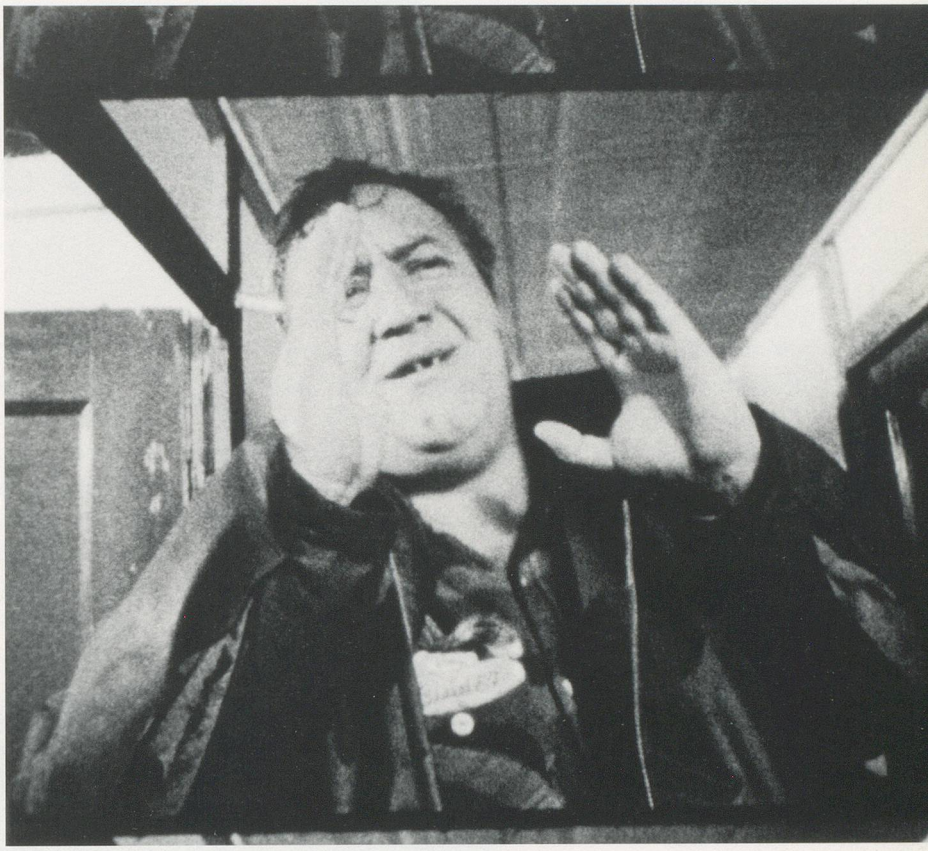
ROBERT FRANK, ME AND MY BROTHER, 1965–1968.

Robert Frank



ROBERT FRANK, ME AND MY BROTHER, 1965–1968.

ROBERT FRANK, LIFE DANCES ON..., 1980.



ROBERT FRANK, LIFE DANCES ON..., 1980.

ROBERT FRANK, LIFE DANCES ON..., 1980.