

John Szarkowski: la ricerca formale come metodo percettivo-esplorativo

Abstract

The main criticism of John Szarkowski came from postmodernists, who, seeing him as a representative of institutional reality, had a limited view of his work. While postmodernists believe that the meaning of photography is purely discursive, Szarkowski argues that photography communicates visually. Remarkably, Victor Burgin and Szarkowski affirm the same idea: the subject of photography is the “act of looking.” However, while for Burgin this subject, although conceived almost unconsciously, is the “starting point” of photography, for Szarkowski, through formal research, it is its “destination.”

Keywords

VISUAL COMMUNICATION; POSTMODERN CRITICISM; THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Durante un'intervista con Eamonn McCabe nel 1991, nell'anno che segna la fine del suo ruolo come direttore del Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art di New York, John Szarkowski (1925-2007), rispondendo a come era arrivato alla fotografia, ricorre a un aneddoto – tipico nel genere della biografia dell'artista – ricordando che, quando aveva sei o sette anni, vide fuori dalla sua finestra un pettirosso che stava costruendo il nido e lo fotografò con la macchina fotografica di suo padre, appassionato dilettante ⁻¹. Nell'osservare successivamente le stampe, egli provò una sensazione essersi avvicinato di più al mondo: “it seemed to have some closer relationship to what the real world seemed like, felt like, sensed like” ⁻².

Nel suo trentennio al MoMA, dove prende servizio nel 1962, Szarkowski sviluppa un'importante riflessione teorica sul formalismo in fotografia. Se da un lato il suo lavoro curatoriale viene riconosciuto come particolarmente significativo per la fotografia americana contemporanea e storica, dall'altro viene anche fortemente criticato dai

principali intellettuali del postmodernismo, fra i quali Victor Burgin e Abigail Solomon-Godeau ⁻³, che definiscono senza mezzi termini il dipartimento di Szarkowski “the judgment seat of photography” ⁻⁴ criticandone così il ruolo predominante nella promozione di fotografi. In quanto sostenitore della specificità del medium nel suo famoso libro *The Photographer's Eye* (1966), in un periodo così tumultuoso come quello a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, Szarkowski viene dai suoi detrattori criticato per l'escapismo estetico e il rifiuto di riconoscere la dipendenza della fotografia dalla realtà sociale. Dopo le critiche postmoderniste, il lavoro di Szarkowski non è stato più affrontato in modo sistematico dalla ricerca accademica, lasciando che quella lettura rimanesse pressoché incontrastata ⁻⁵. Per questo motivo intendo qui ridiscutere la riflessione formalista di Szarkowski a partire dalle accuse principali mosse dai postmodernisti.

I.

Nato nel 1925 ad Ashland, nel Wisconsin, Szarkowski prima di arrivare al MoMA ha un passato da fotografo come esito di quell'interesse precoce per la fotografia che lo porta a iscriversi al corso di storia dell'arte all'Università del Wisconsin-Madison ⁻⁶. Fra gli autori importanti per la sua formazione ci sono due autori principali con i loro più importanti fotolibri. Il primo è Walker Evans, scoperto grazie al consiglio del professor John Fabian Kienitz di comprare *American Photographs* (1938) ⁻⁷, di cui Szarkowski ricorda di essere rimasto colpito per l'assoluta anti-artisticità della sua opera fotografica, che tuttavia impara ad apprezzare. E il secondo è Edward Weston con il suo libro *Fifty Photographs* (1947), del quale apprezza la chiara e semplice descrizione della bellezza delle cose legate alla sua vita personale, come fa notare Phillips, a cui si deve la curatela della mostra delle fotografie di Szarkowski nel 2005 ⁻⁸.

Laureatosi nel 1947, nel 1948 viene assunto come fotografo dello staff del Walker Art Center di Minneapolis per documentare le mostre qui organizzate. Phillips fa notare che il Walker allora era un piccolo museo che, ispirandosi all'approccio interdisciplinare del Bauhaus tedesco e del MoMA, iniziava a considerare il design parte integrante del suo programma espositivo e sosteneva che ogni forma artistica dovesse essere collegata alla vita quotidiana ⁻⁹. Il fatto che Szarkowski condivida queste teorie può essere confermato dall'importanza che egli attribuisce a una riflessione simile, proposta da John A. Kouwenhoven nel suo celebre libro *Made in America. The Arts in the Modern Civilization* (1948) che aveva prontamente letto nello stesso anno di pubblicazione ⁻¹⁰. Il volume propone di considerare la migliore arte americana come indissolubilmente legata alle arti e ai mestieri popolari del paese, così come alle invenzioni meccaniche, evidenziando la reciprocità tra le tradizioni formali dell'arte cosiddetta ‘alta’ e le forme vernacolari. In effetti, Szarkowski renderà omaggio al pensiero di Kouwenhoven in *The Photographer's Eye* (1966) ⁻¹¹, catalogo della mostra che propone

di abolire le distinzioni di genere, equiparando la fotografia artistica di alto livello a quella amatoriale e a quella prodotta per scopi non artistici.

Al Walker Art Center Szarkowski conosce il giovane architetto Arthur Carrara, tramite il quale scopre l'architettura di Louis Sullivan. Questa diventa un importante punto di riferimento e il soggetto del suo libro *The Idea of Louis Sullivan* (1956) ⁻¹², dove le sue fotografie degli edifici del padre del modernismo americano, realizzati secondo un progetto che razionalizza il rapporto tra forma e funzione, sintetizzato nella semplicità dei volumi, seguono un approccio formale, prestando però attenzione – come fa notare la curatrice americana Sandra Phillips ⁻¹³ – anche a come questi vengono vissuti dalle persone. Con questo libro, Szarkowski offre un'interpretazione particolare della famosa formula modernista di Sullivan secondo cui “form ever follows function” ⁻¹⁴, sostenendo che: “By function, [Sullivan] meant not only utility, but in his own words: ‘What the people are within, the building expresses without’” ⁻¹⁵.

La pubblicazione del volume viene sostenuta dalla borsa della Guggenheim Foundation, segnando un momento spartiacque nella carriera fotografica di Szarkowski ⁻¹⁶. Grazie al contributo della stessa fondazione, Szarkowski pubblica un altro importante libro, *The Face of Minnesota* (1958), per la celebrazione del centenario dello stato federale. Quando accetta l'offerta di diventare direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMA, è un fotografo professionista impegnato in un progetto sul deserto lacustre del Quetico-Superior, che non porterà a termine per via del nuovo incarico di curatore ⁻¹⁷. Il suo bagaglio culturale al momento dell'arrivo a New York è, dunque, quello di un fotografo per il quale l'analisi formale non rappresenta un esercizio sterile, ma un'attitudine strettamente legata all'osservazione del mondo.

II.

Nel primo capitolo di *Burning with Desire* (1997), Geoffrey Batchen ricostruisce schematicamente la controversia degli anni Settanta sulla fotografia, definendola il “dibattito sull'essenza della fotografia” ⁻¹⁸ condotto da due fronti opposti di pensiero: da un lato, gli intellettuali del formalismo modernista ispirato dalle opere teoriche di André Bazin e dagli interventi di Clement Greenberg e Szarkowski; dall'altro, i teorici del postmodernismo, tra i quali John Tagg, Allan Sekula, Burgin e Solomon-Godeau. Se i primi identificano e valutano la fotografia secondo le sue caratteristiche fondamentali di medium, i secondi sostengono che il significato della fotografia sia interamente determinato dal contesto e che la fotografia in sé non abbia identità. O, detto diversamente, se per il formalismo modernista la fotografia comunica visivamente, ovvero attraverso la sua forma, per il postmodernismo, il suo significato è ancorato a un ‘ordine discorsivo’, cioè a una rete di codici linguistici e culturali. In estrema sintesi: la forma contro il contenuto.

Quando Szarkowski arriva al MoMA nel 1962, vede provocatoriamente il compito del curatore nel “let photography speak for itself”,

apparentemente minimizzando il proprio ruolo interpretativo⁻¹⁹. In questo, il nuovo direttore del Dipartimento di Fotografia si oppone radicalmente al suo predecessore, Edward Steichen, che aveva assunto la carica nella fase finale della sua carriera nel 1947.

Se gli allestimenti di Szarkowski, a partire già dalla sua prima mostra *Five Unrelated Photographers* (1963), seguono una forte semplicità espositiva con lo scopo di non distrarre dalle fotografie grazie all'uso di pareti bianche, sale ben illuminate, immagini in cornici semplici con passepartout; Steichen, nelle mostre come *Road to Victory* (1942) e la celeberrima *The Family of Man* (1955), aveva organizzato percorsi enfaticizzati, utilizzando un'illuminazione contrastata, spazi espositivi su vari livelli e fotografie spesso fortemente ingrandite e collocate al di fuori della parete direttamente al centro delle sale, per suscitare un forte impatto emotivo e comunicare in maniera persuasiva il suo messaggio⁻²⁰. Le esposizioni di Steichen, con il loro intento comunicativo indirizzato al grande pubblico, sfioravano la propaganda: *Road to Victory* esortava gli americani a mantenere un'identità nazionale durante la Seconda guerra mondiale, mentre *The Family of Man*, organizzata negli anni della Guerra fredda, promuoveva l'idea di un'unica grande famiglia umana, presentando una visione idealizzata e omogenea della società, che occulta le disuguaglianze e le complessità culturali, storiche e sociali, come venne criticato da una nota recensione di Roland Barthes⁻²¹.

Tuttavia, per Szarkowski, il vero limite dell'approccio di Steichen non risiede nella sua prossimità alla propaganda, ma nel trattamento delle fotografie come semplici supporti al messaggio del curatore: tale allestimento le riduce a strumenti illustrativi, sacrificandone le qualità formali e impedendo loro di significare autonomamente. Nel 1978, Szarkowski organizza *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, una mostra che si colloca tra i momenti centrali del suo operato al MoMA, in cui riassume il lavoro dei fotografi americani contemporanei⁻²². Nel catalogo, egli fa riferimento anche alla fase finale della carriera di Steichen, quando, dopo aver prestato servizio nella Marina degli Stati Uniti durante la Seconda guerra mondiale, comprese l'enorme potere del reportage fotografico rivolto al grande pubblico⁻²³. Szarkowski, dunque, associa l'approccio curatoriale di Steichen al fotogiornalismo, equiparando le sue mostre alla stessa pratica redazionale delle riviste che utilizzano le fotografie a scopi illustrativi a servizio del testo.

Come si vede anche dalla proposta di Batchen di considerare i due fronti contrapposti, il formalismo di Szarkowski viene spesso associato a quello teorizzato dal noto critico d'arte americano Clement Greenberg, a sua volta il bersaglio principale degli intellettuali postmoderni vicini alla rivista "October". Così, in un articolo del 1982, Solomon-Godeau critica il formalismo ritenendo che sia divenuto un approccio dominante nell'arte americana, erede di una tradizione idealista che, partendo da Platone e Kant, arriva a Roger Fry e Clive Bell, per poi culminare nel

modernismo di Alfred H. Barr, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Greenberg e Szarkowski stesso ⁻²⁴. La critica postmoderna ha ragione nel sottolineare che Greenberg e Szarkowski condividano l'idea che l'arte e la fotografia debbano concentrarsi sulle proprie caratteristiche intrinseche, piuttosto che avere come obiettivo la rappresentazione di un soggetto. Il predicato di Greenberg, contenuto nel celebre articolo *Modernist Painting* (1961), sostiene che la pittura debba rinunciare al soggetto per focalizzarsi sulla bidimensionalità della tela, sul colore, sulla forma e sulla composizione ⁻²⁵, viene per certi versi ripreso da Szarkowski, in *The Photographer's Eye*, dove afferma che la fotografia deve abbandonare l'intento di esprimere un messaggio, lasciandosi invece guidare dagli elementi specifici del suo linguaggio, ovvero "la cosa in sé", "il particolare", "l'inquadratura", "il tempo" e "il punto di vista" ⁻²⁶.

Tuttavia, sebbene vi siano evidenti somiglianze, Greenberg e Szarkowski presentano anche differenze significative. L'abolire la distinzione fra la fotografia 'alta' e 'bassa', come propone Szarkowski influenzato da Kouwenhoven, è l'esatto contrario della distinzione fra "avanguardia e kitsch" teorizzata da Greenberg nel famoso articolo del 1939 ⁻²⁷. Inoltre, fra i due c'è anche una differenza nell'interpretare la specificità del medium come un sistema rigido. In una lettera al critico di fotografia Joel Eisinger, Szarkowski cita come fonte importante per la sua visione il libro di George Kubler, *The Shape of Time* (1962) ⁻²⁸. Kubler delinea un approccio secondo cui tutti i manufatti artistici vengono analizzati come un processo dinamico dello sviluppo formale determinato dal cambiamento del contesto esterno. Secondo tale interpretazione la specificità del medium non è vista come un valore assoluto da preservare in modo immutabile, come propone Greenberg ⁻²⁹, ma come una costruzione mutevole che risponde ai fattori storici, tecnologici e culturali ⁻³⁰. Szarkowski afferma esplicitamente che la specificità del medium dipende dal contesto solo nel suo lavoro tardivo *Photography Until Now* (1989) ⁻³¹. Tuttavia, già nel 1966, con *The Photographer's Eye*, sostenere l'esistenza di un legame tra la fotografia artistica e quella vernacolare indica un avvicinamento a questa idea. Inoltre, nel catalogo della mostra di William Eggleston, organizzata nel 1976, Szarkowski sottolinea come lo sviluppo della stampa a colori e l'importanza della fotografia vernacolare dell'epoca abbiano avuto un ruolo determinante nel suo lavoro ⁻³².

Il trionfo del formalismo nel contesto della cultura fotografica americana non può essere compreso senza fare riferimento alla significativa crescita del settore dell'educazione fotografica degli anni Settanta che portò all'emergere di una grande generazione di giovani fotografi. Si tratta di un fenomeno senza precedenti, che si sviluppò nel secondo dopoguerra e che viene spesso descritto come sostenuto dall'accademia e dal mercato dell'arte ⁻³³. Szarkowski ne riporta alcuni dati numerici proprio nel catalogo della mostra *Mirrors and Windows*, che era appunto un resoconto sul lavoro della nuova generazione di fotografi americani dal 1960 al 1978:

—
Between 1964 and 1967 the number of colleges and universities that offered at least one course in photography increased from 268 to 440. In the years between 1966 and 1970 the number of students studying photography or cinematography at the University of Illinois (Champaign-Urbana) increased from 132 to 4,175 ⁻³⁴.
—

A questi si devono aggiungere gli altri centri di studio della fotografia, che Gerry Badger e Lewis Baltz ricordano essere, per importanza, soprattutto la Los Angeles Art Center School e l'Università del New Mexico ⁻³⁵. E, ovviamente, il Dipartimento di Fotografia del MoMA. Qui Szarkowski espone sia i lavori dei maestri della fotografia, come Henri Cartier-Bresson e Walker Evans, sia quelli dei giovani non ancora affermati, contribuendo significativamente a creare uno spazio istituzionale importante, pronto a promuovere i neolaureati in fotografia. Probabilmente, il caso più celebre è la mostra *New Documents* (1967), che ha portato alla ribalta tre fotografi oggi considerati importantissimi: Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand, all'epoca circa quarantenni con relativamente poca esperienza espositiva ⁻³⁶.

Szarkowski, tuttavia, non era affatto solo poiché, nello stesso periodo, l'interesse per la nuova generazione caratterizzava anche il lavoro di Thomas Garver al Rose Art Museum di Waltham e di Nathan Lyons e William Jenkins alla George Eastman House di Rochester ⁻³⁷. Riguardo all'importanza istituzionale della fotografia, vanno ricordate la creazione del Centre for Creative Photography di Tucson (1975) e l'espansione delle collezioni fotografiche al New Orleans Museum of Art e al Pasadena Museum of Art ⁻³⁸.

Verso gli anni Settanta, quindi, la fotografia americana sta sviluppando un sistema professionale complesso, al quale si aggiunge rapidamente anche il mercato dell'arte ⁻³⁹. A New York nascono numerose nuove gallerie private specializzate nella vendita di fotografie, portando a una crescita enorme del loro valore economico. In questo contesto, spicca la Witkin Gallery, aperta da Lee D. Witkin nel 1969 ⁻⁴⁰. George Tice, fotografo e amico di Witkin, ricorda come il gallerista si fosse ispirato alla mostra di Cartier-Bresson al MoMA nel 1968 e a un articolo di Jacob Deshin ⁻⁴¹ su come organizzare una galleria di fotografia ⁻⁴². Il modello espositivo di Witkin è simile a quello di Szarkowski: mostre periodiche di maestri storici alternate a quelle dei fotografi contemporanei, con buona illuminazione e cornici semplici. Seppure simile, la galleria di Witkin si distingueva per l'intento di creare un'atmosfera accogliente, affinché i clienti potessero immaginare l'opera collocata nel proprio salotto ⁻⁴³.

Questa fioritura istituzionale ed economica porta rapidamente alla consolidazione del canone della fotografia formalista, suscitando numerose critiche. In un articolo del 1976, Hilton Kramer, recensendo due esposizioni — la mostra di Aaron Siskind alla Light Gallery e quella di Harry Callahan organizzata da Szarkowski al MoMA — critica la

promozione aggressiva e autoritaria del formalismo da parte di musei e gallerie ⁻⁴⁴. Anche l'articolo di Solomon-Godeau del 1982, precedentemente citato, recensisce in realtà una mostra curata da Janet Kardon, *Photography. A Sense of Order* (1981) a Philadelphia, mettendo in discussione l'adesione al formalismo come approccio artistico dominante ⁻⁴⁵.

III.

La critica postmoderna tende dunque a rappresentare Szarkowski come simbolo dell'autorità istituzionale, promotore di una visione formalista dominante e continuatore della narrazione idealista di matrice greenberghiana, che separa la fotografia dal discorso sociale per collocarla nel regno dell'arte ⁻⁴⁶. Tale impostazione, tuttavia, ignora che, per Szarkowski, l'approccio formale non esclude il contenuto né l'impegno sociale, ma costituisce piuttosto uno strumento per indagare la complessità della realtà. Un esempio è costituito dalla mostra *New Documents*: l'esposizione assumerà presto un significato notevole per la fotografia internazionale pur non essendo accompagnata da un catalogo, ma sarà ulteriormente celebrata nel 2017 con una pubblicazione a cura di Sarah Hermanson Meister e Max Kozloff, che mira a colmare questa assenza e propone una ricostruzione critica dell'esposizione storica ⁻⁴⁷. Al suo interno è riprodotto anche il pieghevole originale con il testo di Szarkowski, in cui il curatore fa riferimento alla generazione precedente a quella dei tre fotografi in mostra (Arbus, Friedlander, Winogrand), che mirava a denunciare i mali del mondo ⁻⁴⁸. A differenza di quella, osserva Szarkowski, la nuova generazione adotta per contrasto un uso privato della fotografia documentaria e si caratterizza per un approccio più descrittivo alla realtà, cercando di riconoscerne la complessità e la fragilità: "They like the real world, in spite of its terrors, as the source of all wonder and fascination and value – no less precious for being irrational" ⁻⁴⁹.

Per comprendere meglio questo approccio, che può essere considerato anti-moralizzante, è utile la lettura di *Mirrors and Windows*. Come afferma Szarkowski in quest'ultimo catalogo, "the general movement of American photography during the past quarter century has been from public to private concerns" ⁻⁵⁰, chiarendo nelle pagine successive che la generazione formatasi nelle temperie culturali degli anni Sessanta e Settanta compie un passaggio significativo dal fotogiornalismo alla fotografia d'autore. Con riferimento al primo, Szarkowski osserva che la fotografia pubblicata su riviste illustrate di prestigio, come "Life", serviva da complemento al testo, analogamente a quanto accadeva nelle mostre curate da Steichen ⁻⁵¹.

Il fotogiornalismo è comunque valorizzato nell'opera curatoriale di Szarkowski in occasione, nel 1973, della mostra *From the Picture Press*, dove espone fotografie di cronaca, tra cui alcune celebri come quella di Nick Út e altre di autori anonimi, rimuovendo il testo che nelle riviste illustrate le accompagnava e lasciando in didascalia solo l'anno, il

**Fotografo non
identificato,**

"J. Edgar Hoover con
Brace Beemer, la voce
radiofonica di *Lone
Ranger*", 1944.

Riproduzione
fotomeccanica in
Szarkowski 1973, p. 84



nome della rivista e dell'autore ⁻⁵². In altre parole, tratta le fotografie dei periodici come vere opere d'arte, celebrando la stagione gloriosa del fotogiornalismo americano. Questo prestigioso *status* è stato determinato anche dal fatto che Szarkowski, fra l'altro con l'aiuto di Arbus ⁻⁵³, effettua una selezione accurata, il cui carattere ideologico è evidente: scegliere le immagini per i loro valori formali, anziché per l'importanza giornalistica dell'evento ⁻⁵⁴, implica uno scarto simbolico tra i criteri documentari e quelli formalisti, a favore di questi ultimi.

Il risultato è che le fotografie, liberate da testo, si aprono all'ambiguità interpretativa e inaspettatamente riescono a proporre visioni alternative della realtà. Una fotografia realizzata a scopi promozionali degli uffici amministrativi che ritrae il direttore dell'FBI J. Edgar Hoover e la star della radio Brace Beemer, noto per aver interpretato il personaggio del "Cavaliere solitario" (fig. 1), mostrava l'umorismo della situazione in cui l'eroe reale e quello immaginario lottano insieme contro il crimine e l'ingiustizia. Così, la serietà dell'ambiente si mescola con la leggerezza della cultura popolare: osservando le fotografie del catalogo, si nota come queste tendano a sovvertire una serie di convinzioni sociali. Szarkowski, dunque, non rifiuta l'importanza del contenuto delle fotografie, ma sostiene che il suo significato sia mutevole, poiché dipende dal contesto in cui le immagini vengono inserite.

Tornando al passaggio dal fotogiornalismo alla fotografia privata d'autore, Szarkowski osserva in *Mirrors and Windows* come, già negli anni Cinquanta, molti fotografi – tra cui spiccano Minor White e Robert Frank – sentissero la necessità di preservare una visione personale. Egli

sottolinea come, per questi autori, l'inserimento del proprio lavoro in un contesto redazionale comportava una ridefinizione del significato, poiché il testo tendeva a guidare la lettura, subordinando l'interpretazione delle immagini al messaggio dell'articolo ⁻⁵⁵.

Secondo Szarkowski, tuttavia, White e Frank svilupparono due diversi approcci personali alla fotografia – benché accomunati dalla stessa spinta verso una visione personale – che caratterizzano anche il lavoro della generazione degli anni Sessanta e Settanta a cui è dedicata la mostra ⁻⁵⁶. Szarkowski delinea, dunque, due distinte tipologie di approccio: se White opera secondo una modalità di “self-expression”, vedendo l'arte come uno “specchio” che riflette il ritratto dell'artista, l'atteggiamento di Frank corrisponde a un “method of exploration”, considerando l'arte una “finestra” attraverso la quale osservare e comprendere meglio il mondo ⁻⁵⁷. Nella parte del catalogo dedicata al “method of exploration” trovano spazio anche le fotografie di Arbus, Friedlander e Winogrand, gli autori presentati nella celebre mostra *New Documents* (1967).

La ragione per cui si può sostenere che Szarkowski preferisce l'approccio esplorativo a quello auto-espressivo riguarda il problema del soggetto. In una sua lezione sull'argomento al Wellesley College del 1975, come già in *The Photographer's Eye*, egli sostiene che nella definizione del soggetto il fotografo deve lasciarsi guidare dalle caratteristiche specifiche del proprio medium ⁻⁵⁸. In altre parole, la ricerca formale deve precedere il soggetto, non seguirlo: quando quest'ultimo è deciso in anticipo – che si tratti di una causa sociale o di un'espressione del proprio io – la forma rischia di essere piegata per confermare l'intenzione del fotografo, privandolo della possibilità di scoprire qualcosa di sconosciuto nella realtà.

La visione personale nel “method of exploration” richiede di operare con la propria sensibilità, ma rinunciando all'intenzionalità dell'autore, in modo che la sensibilità si conformi al medium. L'antitesi tra “documentario” e “privato” nella mostra del 1967 rappresenta quindi un modo di osservare la realtà in maniera disinteressata ma allo stesso tempo sensibile.

È curioso notare che, sempre nello stesso articolo del 1982, Solomon-Godeau identifica una seconda tradizione del formalismo, tipica dell'Unione Sovietica e del Bauhaus e legata a figure come Viktor Shklovsky e Aleksandr Rodchenko. Questa tradizione, sostiene l'autrice, considera l'arte come uno strumento per produrre l'effetto di “ostranenie” – un termine introdotto da Shklovsky, che indica la defamiliarizzazione degli oggetti con l'obiettivo di rinnovare la percezione della realtà ⁻⁵⁹. In effetti il fotografo sovietico, attraverso una ricerca formale basata su angolazioni insolite, mirava a ottenere la defamiliarizzazione per produrre un cambiamento nella società. Il riferimento peculiare a Rodchenko appare anche in un articolo di Victor Burgin del 1980 ⁻⁶⁰. Tuttavia, l'autore nella sua interpretazione postmodernista sostiene che lo stesso *act of looking* è comunque fortemente influenzato dal discorso



02

Garry Winogrand,

Untitled, 1976.

Riproduzione
fotomeccanica in
Burgin 1980, p. 70

sociale e che, anche quando un fotografo pensa di concentrarsi sulla ricerca formale, in realtà è sempre guidato da questo discorso, seppur senza rendersene conto –⁶¹.

Va notato che, per illustrare questa tesi, Burgin commenta alcune fotografie di Winogrand e Friedlander, considerandoli rappresentanti del formalismo –⁶². Soffermandosi su una fotografia di Winogrand, che ritrae un gruppo di quattro donne di mezza età accanto a un cumulo di grandi sacchetti della spazzatura (fig. 2), Burgin evidenzia il contesto in cui essa si inserisce: la cultura americana degli anni Sessanta, in cui l'espressione 'sacchetto vecchio' (*old bag*) era comunemente usata per descrivere una donna che invecchia –⁶³. Questo sessismo nel rappresentare le donne, sostiene Burgin, era radicato nel preconcetto collettivo dell'epoca: un codice condiviso dalla società ma non pienamente consapevole. Secondo Burgin, è proprio il sessismo della società americana a spiegare il motivo per cui Winogrand, seppur in modo intuitivo, realizza questa fotografia.

Questo articolo propone in realtà un'interpretazione interessante del ruolo del soggetto nella pratica fotografica. Secondo Burgin, sia Rodchenko che Winogrand, pur evitando le iconografie tradizionali, rappresentano comunque un soggetto che a differenza di quello tradizionale, non è una 'cosa' (*the thing pictured*), né una 'storia' (*that which it is 'a tale of'*), ma è l'"individuo che guarda" (*the individual who looks*) –⁶⁴. Sorprendentemente Szarkowski, in un articolo del 1975 intitolato *A Different Kind of Art*, afferma qualcosa di molto simile, ossia che la

specificità del medium fotografico risiede nella sua capacità di offrire una descrizione precisa dell'esperienza visiva dell'autore ⁻⁶⁵. Anche in questa comune convinzione che il soggetto della fotografia sia la visione del fotografo, la differenza principale tra Burgin e Szarkowski è che per il primo tale soggetto precede e determina la fotografia, mentre per il secondo il soggetto viene scoperto dal fotografo al termine della ricerca formale. È forse difficile stabilire che cosa venga prima e cosa dopo, ma il fatto che la coscienza o il preconcio del fotografo siano influenzati da diversi codici sociali non significa che egli riesca a notare certe situazioni. Ciò che rende la sua visione più mirata è la capacità di guardare alla realtà attraverso le specificità del linguaggio della fotografia, che rimanda a una questione di organizzazione delle forme.

– ¹ McCabe 1991, p. 16.

– ² *Ibidem*.

– ³ Tra le varie critiche postmoderniste, qui mi concentro sugli interventi di Burgin 1980 e Solomon-Godeau 1982. Per la contrapposizione fra Szarkowski e i postmodernisti, si veda Eisinger 1999 e Batchen [1997] 2014.

– ⁴ Phillips 1982.

– ⁵ Per l'approccio curatoriale: Green 1984, pp. 95-129, Mora 2007, pp. 127-128, pp, Moore 2008 [2007], Tagliaventi 2014, pp. 188-197, Meister 2015, Statzer 2016, pp. 13-64, Meister / Kozloff 2017. Per Szarkowski in qualità di fotografo: Phillips 2005. Per l'approfondimento biografico: Stange 1978, McCabe 1991, Als 1997, Woodward 1998, Szarkowski 2005 (2004).

– ⁶ Szarkowski 2005 [2004], s.p.

– ⁷ *Ibidem*. Molti anni dopo, nel 1971, omaggia il maestro indiscusso del modernismo della fotografia americana con una grande retrospettiva al MoMA.

– ⁸ Phillips 2005, pp. 143-144.

– ⁹ *Ivi*, p. 142.

– ¹⁰ *Ivi*, p. 144.

– ¹¹ Nella pagina dedicata ai ringraziamenti: Szarkowski 2007 [1966], p. 4.

– ¹² Szarkowski 2005 [2004], s.p.

– ¹³ Phillips 2005, pp. 144-147.

– ¹⁴ Sullivan 1896, p. 408.

– ¹⁵ Szarkowski, *The Idea of Louis Sullivan*, comunicato stampa della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Art, s.d.), in Phillips 2005, p. 145.

– ¹⁶ Phillips 2005, p. 131.

– ¹⁷ *Ivi*, p. 148.

– ¹⁸ La citazione proviene dall'edizione italiana: Batchen 2014 [1997].

– ¹⁹ Szarkowski in Als 1997, p. 105.

– ²⁰ Per le differenze nell'approccio curatoriale e negli allestimenti: Phillips 1982, pp. 41-63, Tagliaventi 2014.

– ²¹ Barthes 1957.

– ²² Szarkowski 1978.

– ²³ *Ivi*, pp. 16-17.

– ²⁴ Solomon-Godeau 1982, pp. 44-47. Si veda anche Crimp 1980, dove l'autore critica il recupero dell'aura', concetto introdotto da Walter Benjamin, da parte dell'Espressionismo

astratto e della fotografia modernista, con un riferimento implicito a Greenberg e Szarkowski. La stessa continuità tra Fry, Greenberg e Szarkowski anche in Streitberger 2012.

– ²⁵ Greenberg, *Pittura modernista*, in Greenberg 2011, pp. 117-124.

– ²⁶ Szarkowski 2007 [1966].

– ²⁷ Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in Greenberg 2011, pp. 37-51.

– ²⁸ Eisinger 1999, p. 212.

– ²⁹ Sul tema: Baetens / Peeters 2007.

– ³⁰ Per l'analisi del metodo di Kubler, si veda l'introduzione di Giovanni Previtali in Kubler 2002 [1962].

– ³¹ Szarkowski 1989, pp. 8-9.

– ³² Szarkowski 1976, pp. 9-10.

– ³³ Gerry Badger, *From Humanism to Formalism: Thoughts on Post-War American Photography*, in Turner 1985, pp. 11-22.

– ³⁴ Szarkowski 1978, p. 15.

– ³⁵ Si veda in Turner 1985, pp. 16, 157.

– ³⁶ Meister, in Meister / Kozloff 2017, pp. 10-11.

– ³⁷ *Ibidem*.

—
Note

- 38 Mora 2007, pp. 129-131.
- 39 *Ibidem*.
- 40 *Ibidem*.
- 41 Deschin 1968.
- 42 Tice 1985.
- 43 Mora 2007, p. 129.
- 44 Kramer 1976.
- 45 Solomon-Godeau 1982.
- 46 Oltre agli articoli già citati, si vedano anche le critiche serrate avanzate da Sekula 1978 [2023], p. 881 e Tagg 1988, p. 14.
- 47 Meister / Kozloff 2017.
- 48 *Ivi*, pp. 161-163.
- 49 #*Ivi*, p. 161.
- 50 Szarkowski 1978, p. 11.
- 51 *Ivi*, p. 13.
- 52 Szarkowski 1973.
- 53 *Ivi*, p. 2.
- 54 *Ivi*, p. 5.
- 55 Szarkowski 1978, pp. 16-23.
- 56 *Ivi*, p. 11.
- 57 *Ivi*, pp. 23-25.
- 58 Szarkowski 1977 (1975).
- 59 Solomon-Godeau 1982, p. 45.
- 60 Burgin 1980.
- 61 *Ivi*, p. 52.
- 62 *Ivi*, pp. 69-71.
- 63 *Ivi*, p. 70.
- 64 *Ivi*, p. 76.
- 65 Szarkowski 1975.

Bibliografia

- Als 1997** Hilton Als, *Looking at Pictures*, in "Grand Street", n. 59, inverno 1997, pp. 102-121.
- Baetens / Peeters 2007** Jan Baetens / Heidi Peeters, *Hybridity. The Reverse of Photographic Medium Specificity?*, in "History of Photography", vol. 31, n. 1, primavera 2007, pp. 3-10.
- Barthes 1957** Roland Barthes, *La grande famille des hommes*, in *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, pp. 173-176.
- Batchen 2014 [1997]** Geoffrey Batchen, *Un desiderio ardente. Alle origini della fotografia*, Milano, Johan & Levi, 2014, [ed. orig. statunitense 1997].
- Burgin 1980** Victor Burgin, *Photography, Fantasy, Fiction*, in "Screen", vol. 21, n. 1, 1980, pp. 43-80.
- Crimp 1980** Douglas Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in "October", n. 15, inverno 1980, pp. 91-101.
- Deschin 1968** Jacob Deschin, *Blueprint for a Gallery*, in "Popular Photography", vol. 62, n. 6, giugno 1968, pp. 34, 38, 46.
- Eisinger 1999** Joel Eisinger, *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.
- Green 1984** Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1984.
- Greenberg 2011** Clement Greenberg, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di Giuseppe Di Salvatore / Luigi Fassi, Milano, Johan & Levi Editore, 2011.
- Kouwenhoven 1948** John Atlee Kouwenhoven, *Made in America*, Garden City, Doubleday & Company, 1948.
- Kramer 1976** Hilton Kramer, *Celebrating Formalism Photography*, in "The New York Times", 12 dicembre 1976, p. 29.
- Kubler 2002 [1962]** George Kubler, *The Shape of Time. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 2002 [ed. orig. statunitense 1962].
- McCabe 1991** Eamonn McCabe, *The Man from MoMA*, in "The British Journal of Photography", 17 gennaio 1991, pp. 16-17.
- Meister 2015** Sarah Hermanson Meister, *"They Like the Real World". Documentary Practices after The Americans*, in Quentin Bajac / Luce Gallun / Roxana

- Marcoci / Sarah Hermanson Meister (a cura di), *Photography at MoMA*, vol. 3, New York, Museum of Modern Art, 2015, pp. 18-61.
- Meister / Kozloff 2017** Sarah Hermanson Meister / Max Kozloff (a cura di), *Arbus, Friedlander, Winogrand. New Documents*, New York, Museum of Modern Art, 2017.
- Moore 2008 [2007]** Kevin Moore, *Il MoMA. Istituzione della fotografia modernista*, in André Güntert / Michel Poivert (a cura di), *Storia della fotografia*, Milano, Electa, 2008, pp. 508-527 [ed. orig. francese 2007].
- Mora 2007** Gilles Mora, *La Photographie Américaine 1958-1981. The Last Photographic Heroes*, Paris, Seuil, 2007.
- Phillips 1982** Christopher Phillips, *The Judgment Seat of Photography*, in "October", n. 22, autunno 1982, pp. 27-63.
- Phillips 2005** Sandra S. Phillips (a cura di), *John Szarkowski. Photographs*, catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2005), New York, Bulfinch Press, 2005.
- Sekula 1978 [2023]** Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, in "The Massachusetts Review", vol. 19, n. 4, inverno 1978, pp. 859-883 [ora in *Id.*, *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, London, Mack, 2023, pp. 53-77].
- Solomon-Godeau 1982** Abigail Solomon-Godeau, *Formalism & Its Discontents. "Photography. A Sense of Order"*, in "The Print Collector's Newsletter", vol. 13, n. 2, maggio-giugno 1982, pp. 44-47.
- Stange 1978** Maren Stange, *Photography and the Institution. Szarkowski at the Modern*, in "The Massachusetts Review", vol. 19, n. 4, inverno 1978, pp. 693-709.
- Statzer 2016** Mary Statzer, *The Photographic Object 1970*, California, University California Press, 2016.
- Streitberger 2012** Alexandre Streitberger, *Les modernismes de la photographie - protocole d'un échec*, in "Les Cahiers du GRIT", vol. 2, 2012, pp. 80-90, disponibile online su <<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:117411>> (06.06.2025).
- Sullivan 1896** Louis H. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, in "Lippincot's Magazine", n. 57, marzo 1896, pp. 403-409.
- Szarkowski 1973** John Szarkowski (a cura di), *From the Picture Press*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 1973), New York, The Museum of Modern Art, 1973.
- Szarkowski 1975** John Szarkowski, *A Different Kind of Art*, in "The New York Times", 13 aprile 1975, pp. 16-19, 64-68.
- Szarkowski 1976** John Szarkowski (a cura di), *William Eggleston's Guide*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 1976), New York, The Museum of Modern Art, 1976.
- Szarkowski 1977 [1975]** John Szarkowski, S.t. (1975), in Eugenia Parry Janis / Wendy MacNeil (a cura di), *Photography within the Humanities*, Wellesley, Wellesley College, 1977, pp. 78-95.
- Szarkowski 1978** John Szarkowski (a cura di), *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1978), New York, Museum of Modern Art, 1978.

- Szarkowski 1989** John Szarkowski, *Photography Until Now*, New York, The Museum of Modern Art, 1989.
- Szarkowski 2005 [2004]** John Szarkowski, S.t. (2004), in s.a., *John Szarkowski on John Szarkowski. Speaking of Art*, videoregistrazione della conferenza, New York, Checkerboard Foundation, 2005, disponibile online su <<https://vimeo.com/ondemand/szarkowski?signup=true>> (30.11.24).
- Szarkowski 2007 [1966]** John Szarkowski (a cura di), *L'occhio del fotografo*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1964), Milano, 5 Continents, 2007 [ed. orig. statunitense 1966].
- Tagg 1988** John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- Tagliaventi 2014** Alessia Tagliaventi, *Il MoMA e la fotografia, tra forma mediatica e oggetto estetico*, in Alessandra Mauro (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Verona, EBS, 2014, pp. 149-199.
- Tice 1985** George A. Tice, *Lee D. Witkin. In Memoriam*, in "The Print Collector's Newsletter", vol. 15, n. 6, gennaio-febbraio 1985, p. 205.
- Turner 1985** Peter Turner (a cura di), *American Images. Photography 1945-1980*, New York, Penguin Books, 1985.
- Woodward 1998** Richard Woodward, *John Szarkowski. A Life in Photography*, film documentario, New York, Checkerboard Foundation, 1998, disponibile online su <<https://vimeo.com/ondemand/johnszarkowski>> (30.11.24).